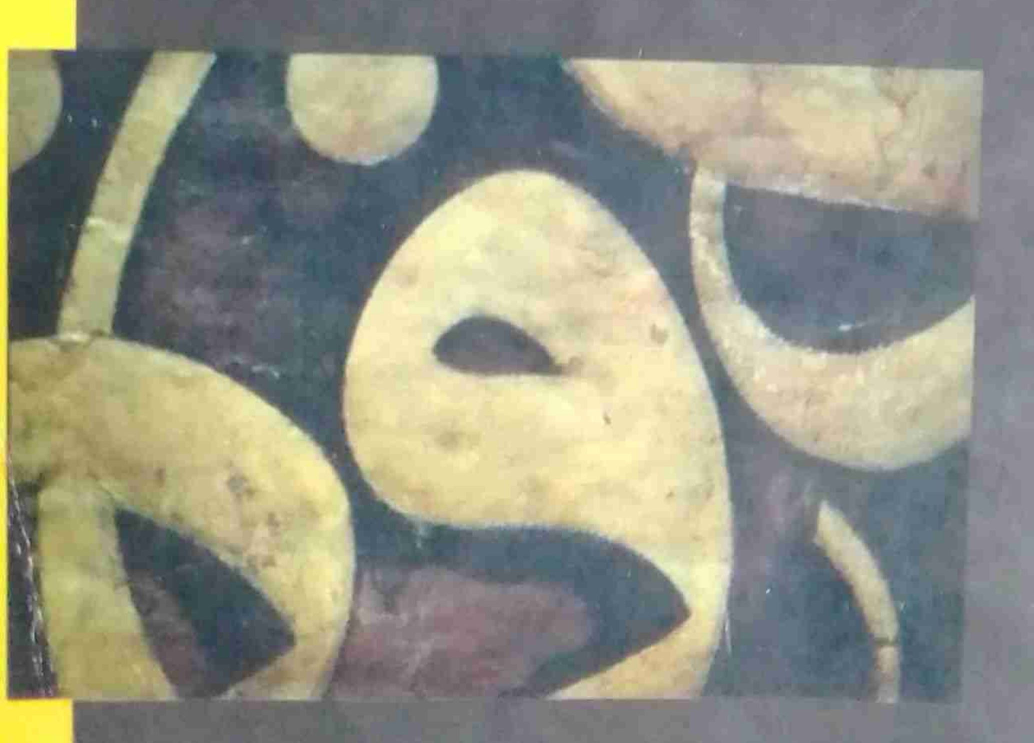
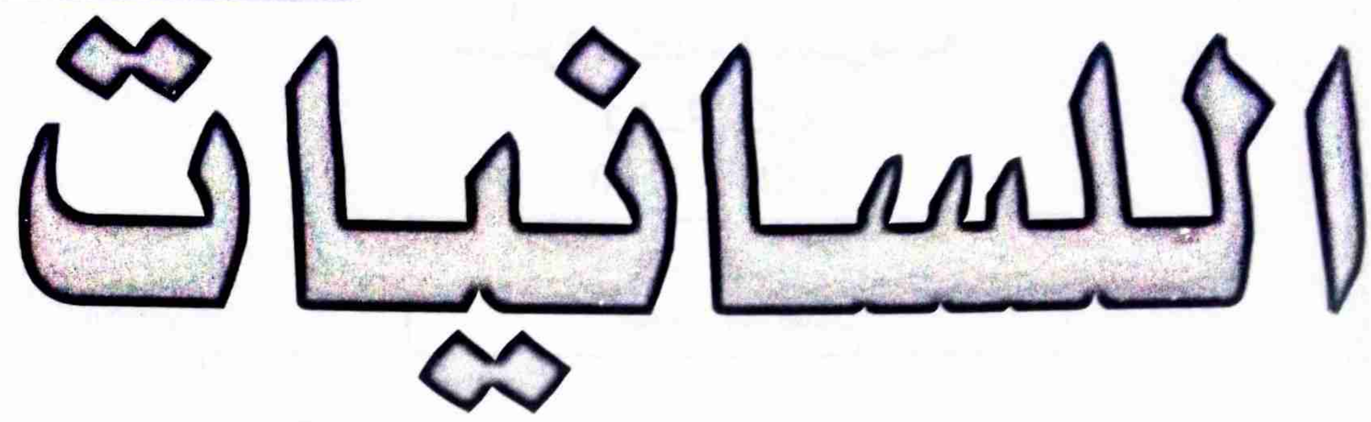
اللسانيات
وتحليل النصوص

الأستاذ الدكتور
رابح بوحوش
جامعة باجي مختار - عنابة - الجزائر







وتحليل النصوص

الأستاذ الدكتور

رابح بوحوش

جامعة باجي مختار - عنابة - الجزائر

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

اربد - الأردن

2009

الطبعة الثانية

1430هـ - 2009

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(2884/ 10/ 2006)

411

بوحوش، رابح

اللسانيات وتحليل النصوص/ رابح بوحوش.- إربد: عالم الكتب الحديث، 2007.

(   ) ص

ر. إ.: (2884/ 10/ 2006)

الواصفات:/الشعر العربي//اللسانيات//فقه اللغة/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

ردمك: ISBN 9957-466-82-8



عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

للنشـــر والتـــوزيـــع

إربد- شارع الجامعة- بجانب البنك الإسلامي

تلفون: (27272272- 00962) خلوي: 5264363/ 079 فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: 3469 (الرمزي البريدي) :21110

البريد الإلكتروني almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

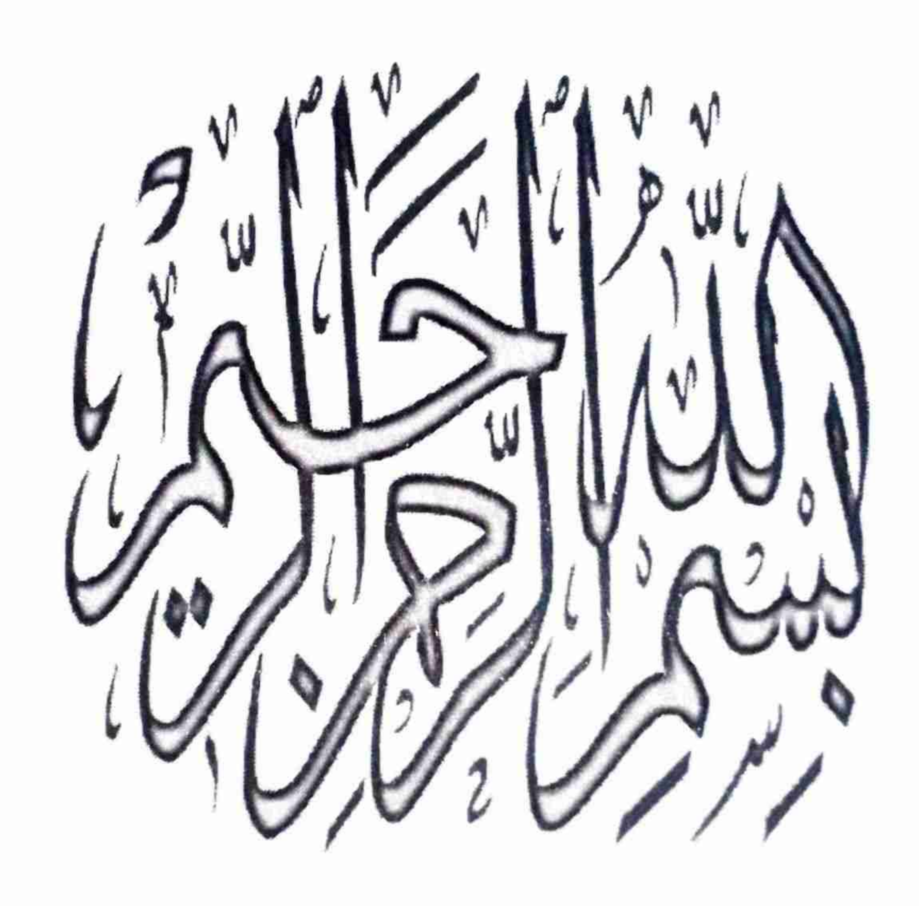
almalktob@gmail.com

جـدارا للكتـــاب العالمـــي

للنشر والتوزيع

عمان- العبدلي- مقابل جوهرة القدس

خليوي: 079524363


بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الإهداء

إلى أمي أمي ، أمي

وأبي

وعيوني

بلال

أسامة

إلياس

حاتم

أقدم هذه الثمرة هدية تقدير وعرفان وتبرك وغفران



المقدمة

يعد القرن العشرون ثورة فكرية دكت حقول المعرفة الإنسانية، وأطاحت بالعديد من الموروثات القديمة، فالفيزياء المعاصرة، والأحياء، والطب، والاقتصاد هي علوم قد انتقلت من الشك، والتخمين، والبركة إلى التشريح الاختباري، وتحليل الأشعة.

وكان من نتائج ذلك أن عم الانقلاب الفكري الاختياري اللغة، والأدب، والنقد، والفن ... وغيرها.

أما منبع الثورة المنهجية في هذه العلوم فهي اللسانيات؛ إذ من الحقائق التي يقرها العصر أن المعرفة الإنسانية مدينة لها بفضل كبير سواء في مناهج بحثها أم في تقدير حصيلتها العلمية.

وقد مكنها ذلك من الاستحواذ على كثير من العلوم، والفنون القديمة، والحديثة كالفلسفة، وعلم الاجتماع، وفقه اللغة، وعلم النفس، والتاريخ، والنقد، والصناعة الأدبية.

وولدت صلة اللسانيات بالأدب في ممارسة نصوصه مذهبا جديدا أطلق عليه اسم: ((الأسلوبيات)) ((stylistics))، وهو علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية، والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، واكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخلقها الثر الأدبي في متقبله.

والأسلوبيات تبحث في الظاهرة الأسلوبية من خلال النصوص الأدبية باصطناع المنهج اللساني، وذلك بالتركيز على المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي؛ لتحديد نوعية الحريات داخل نظام البنية، وكليتها، والكشف عن الأسس الموضوعية، والسمات الأسلوبية عند المتكلمين، والكتاب، والمبدعين؛ لإرساء نظرية للأسلوب.

وهي- اليوم- تطمح إلى سد الثغرة التي كثيرا ما عانتها الدراسات النقدية القديمة في جوانبها النظرية، والتطبيقية، والعلمية والمنهجية، فتحاول إضفاء الطابع الموضوعي في معالجة الظاهرة الأدبية بالانطلاق من مسألة الأنساق، وعد الأسلوب نظاما لغويا، وسمة جمالية متميزة، فبالنظر إلى الأسلوب على أنه نظام لغوي تقف الدراسة على كل طريف فتهتم بجماليات الأصوات، ودلالاتها، ومدى تأثيرها في المتلقي؛ لإبراز مجال التفاعل بين الدال، والمدلول، والعلاقات المبررة بينها؛ لأن في تطابق الأصوات، ومعانيها تبرز قيمة الشعرية، والأثر الأدبي، وبالنظر إلى السمات الجمالية للأسلوب يقف الوصف على كل طريف متميز سواء تلق ذلك بحسن التصرف في الاستعمال كالاختيار والدلالة أم تعلق بانتهاك النظام كالانزياح، ومخالفة المألوف، وخرق القوانين.

والمعضلة- بتقديرنا- ليست في دوران الكلام، والنقد حول فلسفة هذا العلم، وإنما في البحث عن وسيلة تسهم في إخضاع الظاهرة الأدبية، أو الفعل التواصلي لأحكام موضوعية تسمح بفك اللغز المعمى، وتساعد على تحليله تحليلا مقبولا يخرج النص الأدبي من الافتراضات النظرية إلى الممارسة العلمية، والتطبيق في الميدان، وهذا المسلك- كما يبدو- بالقياس إلى الأبحاث النظرية، والمجادلات الفلسفية قليل.

والجلي في الأبحاث اللسانية، والأسلوبية هو أن مناهجهما قد أماطا اللثام عن بعض المسائل النقدية التي كان النقاد، ودارسو النص الأدبي يجهلونها، وهي مفاهيم تنعت بالثورية كفكرة العدول، والسياق الأسلوبي، والدلالة الحافة، وثنائية اللغة والكلام، والعلاقات الإدراجية والتعاقبية، والكتابة، والسيمياء، والخطاب ... وغيرها.

تبدو أهمية هذا الموضوع: ((اللسانيات وتحليل النصوص)) من خلال جدته، وطرافته؛ إذ يحاول أن يغوص في أعماق معارف أكدت جدواها في الممارسات المنهجية، والنقدية، والبلاغية كالشعريات: ((poetics))، والأسلوبيات: ((stylistics))، والسيميائيات: ((sem iotics))، وذلك بتجاوز الإشكال النظرية، والتأليفي، واقتحام

دنيا النص، وأسراره الدفينة، لذا جاءت الدراسة في تمفصلين: الأول نظري، والثاني تطبيقي ينطلق من نتائج الدراسات اللسانية، وما تفرع عنها من علوم، ومناهج كالأسلوبيات، والسيميائيات، والشعريات، والبنوية ووالتداولية، والاستعانة بكل هذه الإجراءات في تحليل النصوص: الأدبية، والشعرية ن والدينية.

وقد وزعت الدراسة انطلاقا من هذه التصورات، والتحديدات بحسب الفصول التالية:

الفصل الأول: اللسانيات والأسلوبيات.

تناولنا فيه مفهوم الأسلوبيات في الدراسات النقدية، والمعجمية، ونشأتها، وتطورها، وجهود العرب في محاولة الاستفادة منها، وعالجنا مسألة صلة الأسلوبيات بالمعارف الأخرى كالبلاغة والنقد، واللسانيات، والنحو، والشعريات ... وغيرها، واعتنينا باتجاهات البارزة للأسلوبيات مثل الأسلوبيات الوصفية، والأسلوبيات الأدبية، والأسلوبيات البنيوية، والأسلوبيات السيميائية.

الفصل الثاني: اللسانيات والشعريات.

فيه أربعة مباحث:

- المبحث الأول: مفهوم الشعريات.
- المبحث الثاني: مجال الشعريات.
- المبحث الثالث: صلة الشعريات بغيرها.
- المبحث الرابع: الخطاب، ومرجعياته اللسانية، والأسلوبية، والنقدية.

الفصل الثالث: تحليل النص الأدبي المركب "تداخل النثر، والشعر".

حاولنا في هذا الفصل استثمار نتائج الأسلوبيات، وفعالية منهجها، لتحليل النص الأدبي الذي يتداخل فيه النثري مع الشعري، وتشريحه، فكان التدرج في الوصف من الصوتم، ووظائفه، واللفظم، فالوحدة التركيبة، إلى الوحدة الدلالية، والمعجمية.

الفصل الرابع: تحليل النص الشعري القديم.

وقد انطلقنا فيه من نتائج اليميائيات، وفعالية المنهج التناصي في اكتناه النصوص الأدبية، فركزنا على ظاهرة تداخل النصوص ((التناص))، فجاءت الدراسة في مبحثين: الأول ينطلق من المرجع الأدبي، والثاني ينطلق من المرجع الديني.

الفصل الخامس: تحليل النص الشعري الحديث.

استعنا في تحليله إلى النظرية اللسانية التمفصلية، ونظرية الوظائف اللغوية الست لجاكبسون، فتقاطعت الدراسة في تصورين بارزين شكلا تمفصلين: الأول تم فيه تحليل الوحدات المعنوية الدالة، والثاني اكتشفت فيه الوحدات الصوتية المميزة.

الفصل السادس: تحليل النص القرآني

وفيه انطلقنا من نتائج السيميائيات، ومن سورة يوسف عليه السلام، فجاءت الدراسة في ثمانية تمفصلات وصفنا من خلالها التقطيعات النصية، وسيميائية السرد، وأسرار الإعجاز اللغوي فيها.

هذه منطلقاتنا العلمية، ورؤانا الشخصية.

أما الأهداف التي إليها نرمي فهي:

1- الدعوة إلى الإفادة من علوم العربية، والبلاغة العربية خاصة، وعدم الانبهار بنتائج اللسانيات، ومعارفها الحديثة كالأسلوبيات، والسيميائيات، والشعريات.

2- المزاوجة بين المعرفتين: القديمة، والحديثة.

3- التعريف بالأسلوبيات، والشعريات، وفائدتهما في خدمة اللغة العربية، والثقافة النقدية المعاصرة.

4- إبراز فعالية المنهج اللساني في دراسة النصوص: الدينية، والأدبية، والشعرية، وما يمكن أن يضيفه إلى الدراسة التقليدية في مجال التحليل، والوصف، والتطبيق.

الفصل الأول

اللسانيات والأسلوبيات

* مفهوم الأسلوبيات.
* تاريخ الأسلوبيات.
* اتجاهات الأسلوبيات.
* اللسانيات والمعارف الأخرى.

1- مفهوم الأسلوبيات:

أ- في الدراسات النقدية:

قد ارتبطت بحياة الإنسان- في أقدم صوره- عناصر كالماء، والهواء، واللغة، فعرفها ومارسها دون أن يفكر فيها تفكيرا علميا؛ لأنَّ اكتشاف مكوّنات الماء، وعملية التنفس وطبيعة اللغة، ووظيفتها هي سمة من سمات رقي العقل البشري[1].

ويعد القرن العشرون ثورة فكرية دكّت حقول المعرفة الإنسانية، وأطاحت بالعديد من الموروثات القديمة، فالفيزياء المعاصرة، والأحياء، والطب، والاقتصاد، هي علوم قد انتقلت من الشكّ، والتخمين، والبركة إلى التشريح الاختباري، وتحليل الأشعة والإحصاء. وكان من نتائج ذلك أنْ عمَّ هذا الانقلاب الفكري الاختباري للغة والأدب، والنقد، والفن[2] وغيرها.

أمَّا منبع الثورة المنهجية في هذه العلوم فهي اللسانيات، إذ من الحقائق التي يقرّها العصر أنَّ المعرفة الإنسانية مَدِينة إليها بفضل كبير سواء أفي مناهج بحثها أم في تقدير حصيلتها العلمية[3]. وقد مكّنها ذلك من الاستحواذ على كثير من العلوم، والفنون القديمة والحديثة، كالفلسفة، وعلم الاجتماع، وفقه اللغة، وعلم النفس، والتاريخ، والنقد، والصناعة الأدبية.

وولدت صلتها بالأدب، في ممارسة نصوصه، مذهبا جديدا أطلق عليه اسم "الأسلوبيات stylistique"، وهو علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، وكشف السرّ في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبّله[4].

إنَّها مجال من مجالات البحث المعاصر التي تدرس النصوص الأدبية باصطناع منهج موضوعي، تحلّل على أساسه الأساليب؛ لتبرز جميع الرؤى التي تنطوي عليها

أعمال الكتاب، فتكشف عن القيم الجمالية لهذه الأعمال انطلاقا من تفكيك الظواهر اللغوية والبلاغية للنص[5].

أمّا الأسلوبيات عند "بيارجيرو" فهي دراسة المتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وتحديد نوعية الحريات داخل هذا النظام نفسه[6]. أمّا عبد السلام المسدّي فيذهب إلى أنّها "البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[7].

يبدو لنا أن هذا التعريف مستنبط من طبيعة المصطلح الاجنبي "stylistics" الذي فضّلنا ترجمته بالأسلوبيات، وهي كلمة مركبة من وحدتين: الجذر، الأسلوب "stylus" التي تعني أداة الكتابة، أو القلم في الأصل اللاتيني، ومن اللاحقة "يات"، "ics"، المكونة هي بدورها من الوحدة المورفولوجية "يّة" "ic" التي تفيد النسبة، وتشير إلى البعد المنهجي والعلمي لهذه المعرفة. ومن "ات"، "s"، الدالة على الجمع. كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علوم الأسلوب. أما الأسلوبية التي روج لها عبد السلام المسدي فهي آتية من المصطلح الفرنسي "stylistique" المكون من وحدتين: الجذر أسلوب "style"، الذي هو ذو مدلول إنساني، واللاحقة "يّة"، "ique" التي هي صفة للعلم؛ لأن تفكيك الوحدتين إلى مدلوليهما الاصطلاحي يعطي عبارة علم الأسلوب "science de style"[8].

والظاهر أنَّ المشارقة قد انطلقوا من هذه الخصوصيات المورفولوجية والدلالية في ترجمتهم "علم الأسلوب"، وإن كان بعضهم يخلط بين هذه الترجمات دون الوعي بخطورة الطرح الابستمولوجي.

والأسلوبيات- اليوم- تطمح إلى سدّ الثغرة التي كثيرا ما عانت منها الدراسة النقدية القديمة تنظيرا، وتطبيقا، وعلما، ومنهجا[9]. وتسعى كذلك إلى معالجة الظاهرة الأسلوبية في نصوصها وسياقاتها باعتماد المنهج اللساني[10]. وقد تكون هذه المعالجة نسقية تركز على المعنى الإجمالي بعدِّ الأسلوب نظاما لغويا، أو تركّز على الخصائص الأسلوبية التي تميّز نسقا لغويا من آخر. فبالنظر إلى الأسلوب على أنّه نظام لغوي تقف

الدراسة عند كل طريف، فتهتم بجماليات الأصوات، ودلالاتها، ومدى تأثيرها في المتلقي؛ لإبراز مجال التفاعل بين الدوال والمدلولات، والعلاقات الطبيعية بينهما؛ لأنّ في تطابق الأصوات ومعانيها تبرز قيمة الصناعة الأدبية وروعة النص. كما تعنى بنسيج الوحدات المورفولوجية والاسمية، والفعلية، والتراكيب، والدلالات. وبالنظر إلى الخصائص الأسلوبية تقف المعالجة عند كل طريف متميّز، سواء أتعلّق ذلك بحسن التصرف في الاستعمال كالاختيار والدلالة أم تعلّق بانتهاك النظام كالعدول، ومخالفة المألوف، وخرق القوانين[11].

والمعضلة- في تقديرنا- ليست في دوران الكلام والنقد، حول فلسفة هذا العلم، وإنّما هي في البحث عن وسيلة تسهم في إخضاع النص الأدبي، أو الفعل التواصلي لأحكام موضوعية تسمح بفكّ اللغز المعمى، وتساعد على تحليله تحليلا مقبولا، يخرج الظاهرة اللغوية من الافتراضات النظرية إلى الممارسة العملية التطبيقية.

وهذا المسلك- كما يبدو- بالقياس إلى الأبحاث والمجادلات الفلسفية قليل[12]، والجلي أنّ الأبحاث اللسانية قد أماطت اللثام عن بعض المسائل النقدية التي كان للنقاد ودارسو النص الأدبي يجهلونها. وهي مفاهيم تنعت بالثورية كفكرة العدول، والسياق الأسلوبي والدلالة الحافة، وثنائية اللغة والكلام، والاختيار، والكتابة، والخطاب، والعلامة[13]... وغيره.

وقد يوافق الاختيار في النص الأدبي انطباعات في النفس دون أخرى؛ لأنّ الدارس يختار من هذه وتلك ما هو متميّز؛ لأنّه وظيفي، أي: له مساهمة واضحة في جمال الأثر، والجمال الفني غير متحجّر، ولكنه في الوقت نفسه غير مستعصٍ على الحصر تماما. وهذا يقتضي أن تكون الدراسة علمية، ولكن في غير جفاف مطلق، وفي غير مرونة بالغة؛ لأنّ العملية الجافة في وصف جمال الأثر تفضي إلى أثر بلا جمال[14].

وهكذا فالحديث عن الأسلوبيات واهتماماتها، وآخر إنجازاتها قد يطول ويتشعّب بسبب كثرة ما ألّف فيها من بحوث نظرية وتطبيقية، تستعصي على المتابعة والحصر

إطلاقا[15]. ولكن يمكن أن نشير بصفة إجمالية إلى أنّ الأسلوبيات، في تطورها، قد سلكت مسلكين: أحدهما الاستقراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوص، فتآلفت من ذلك مكوّنات الأسلوبيات التطبيقية، وثانيهما الاستنباط الذي سوّى أسس التجريد، والتعميم، فاستقامت معه مكونات الأسلوبيات النظرية.

أمّا الأولى فقد عكفت على ضبط المنطلقات، وصوغ فرضيات البحث، وتحديد غاياته. وأمّا الثانية فقد انكبّت على تحسّس المقاربات المتعلّقة بنصائح المنظّرين، وإرشاداتهم[16].

ب- في المعجمات اللسانية:

لقد حدّد "ديبوا" ومن معه في معجمه اللساني الرائع مصطلحي: "الأسلوبيات والأسلوب"[17]، فطرح جملة من الإشكالات المتعلّقة بالمصطلحين وعالج قضاياهما، فحصرهما في خمس مسائل هي على التوالي:

1- يعرف "شارل بالي" الأسلوبيات بأنها "دراسة الأفعال التعبيرية للغة من خلال محتواها العاطفي، أي تعبير أفعال الحساسية عن العاطفة انطلاقا من سلوك اللغة وأفعالها".
الأسلوبيات -إذن- فرع من اللسانيات، تكوّن الطاقات الأسلوبية للسان (تأثيرات الأسلوب في التصور السوسيري، وليس في دراسة أسلوب المؤلّف الذي يقصد استخدامه، ويدرك قيمه. يربط هذا التعريف الأسلوب بالحساسية التي يمكن أن تعرف بأنها عاطفة التغيير من حيث طبيعةُ الأنا هي الدافع. وهكذا فالاستعارة موجودة؛ لأننا نستطيع خداع ذهن الجماعة بتصورين، وهذا ما يحصل كذلك في جملة التحليل لطبيعة "الأنا" التي تؤسسها البلاغة القديمة فن الإقناع، انطلاقا من خصائصها التأثيرية مرورا من المنبر إلى الصناعة الأدبية المكتوبة. أما عندنا فتحصر

الأسلوبيات في مجال اللسان، فتصير مردودة عند ج.قيوم؛ لأن المهارة ليست في اللغة، بل في استعمالاتها.

2- الأسلوبيات -غالبا- هي الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية، وهو أول تدبير يقدمه "جاكبسون"؛ لأنه إذا كان هناك نقد يشك في طاقة اللسانيات في الفعل الشعري، ويردف جاكبسون قائلا: "أظن من جهتي أنه مرتبط بعدم كفاءة بعض اللسانيات نفسها. فاللساني الصّم له وظيفة شعرية كالمختص في الصناعة الأدبية غير المطلع على المشاكل والجاهل بمناهج اللسانيات، هما-والحال هذه- الواحد منهما، والآخر المفارقات بينهما واضحة وجلية.

أما من حيث موضوع الأسلوبيات، التي تروم الدراسة للأسلوب، فإنه وجب طرح جملة من المسائل النظرية، موضوعها قبل كل شيء الأسلوب الذي يبقى في أغلب الأسلوبيات الحديثة متحررا بصورة تجريبية، فمبدأ الأهمية، و التمييز، أو الذوق الأسلوبي، كل ذلك هو عمدة الحكم والتقويم. هذه خصوصية الموضوع والبحث فيه يستطيع أن يجعله معللا ويمكن تأسيسه بكيفية علمية. أما صلة الأسلوبيات باللسانيات فإنه حال دون اصطناعها مناهج خاصة بها.

والحاصل أن موضوعها كان منذ زمن ضيق المجال؛ لارتباطه بمفهوم الجمال والذوق. والسؤال: ما البديل لهذا الطرح التقويمي؟ وهل يمكن المراهنة على قيمة النص؟ دون التعارض مع "بيارجيرو" تتضح دعوة اللسانيات إلى تأويل النصوص الأدبية وتقويمها، إذ يمكن أن نلاحظ أن البلاغة تسقط، واللسانيات تعقد الصلة مع النحو القديم الذي يعود إلى 2000 سنة، فينشأ النقد الأدبي. هذه العلاقة بالصناعة الأدبية اهتدت إليها الأسلوبيات بفضل ما حصل لها من تطور، وبفضل النزعة التطبيقية الجديدة التي جنح إليها الكاتب في السنوات الاخيرة، وذلك في تعريف العمل الإبداعي باللغة. فهل يمكن أيضا تحديد خصوصيات النتاج الإبداعي؟ إنه

موضوع اللسانيات (تجليات اللسان) المغلق (محصور ومحدد) الذي يتفاعل مع مرجع العلاقات الخاصة.

3- في عمق فرضية سوسير كل نص سجله الكلام الإبداعي الفردي هو أسلوب يعرف من خلال المرجعية بالنسبة إلى القاعدة على أنه عدول. عدول في القانون هو في الغالب انتهاك للماضي كما نلاحظه -اليوم- عند"كنو"، و"ميشو". عدول بالنسبة إلى مستوى من مستويات الكلام، هو وجه الاستعمال العادي البسيط. عدول بالنسبة إلى أسلوب الجنس من حيث النتاج الأدبي هو جزء منه لا يستطيع أن يشكل في البدء ضربا من أضرب اللسان المستقر. وهكذا يمكن أن يدرس أسلوب "راسين" من خلال أسلوب التراجيديا. وفي كل الأحوال الأمر يتعلق بدراسة (تأثيرات الأسلوب في عمق اللسان). بالإضافة إلى ذلك فإن تأسيس هذه الأنماط (اللسان البسيط، الأسلوب، التراجي ...وغيره) قد يؤول إلى أحداث خالصة، ومن ثمة يكون الأسلوب في البلاغة الحديثة نوعا من الزخرفة.

إن أسلوبيات العدول هذه تدمر النص، وتنفي ممارسة الكتاب، إنها تنطلق من مبدأ جوهري يعامل دائما الفرد على أنه ظاهرة عرضية انطلاقا من القاعدة حيث ننسى الحديث عن كيفية إنشائها.

أسلوبيات العدول هذه تستطيع ضمّ المؤلف، والاعتناء به، لكن دون أن ندافع عن أعمال "ريفاتير" حيث "الرسالة تعبر، والأسلوب يبرز". وهي أسلوبيات تركز على تعريف الوظيفة الأسلوبية (استعمالات عامة للوظيفة الشعرية) عند "ر.جاكبسون" ومن خلال نظرية التواصل انطلاقا من المبادئ المنهجية للمدرسة السلوكية التي تهتم بإدراك الحدث الأسلوبي.

إن مَهَمَّة الأسلوبيات هي معرفة رد فعل القارئ عند اصطدامه بالنص، والكشف عن منبع ردود الأفعال في النص. والأسلوبي هو قارئ متعدد يمثل أوجه القراء.

ومعنى ذلك أنّه يعطي الثقافة القصوى (القراءة النقدية، والمعجمية، وغيرها)؛ لاكتشاف الوحدات التي نسج المؤلف خيوطها في النص. إنها فعل من أفعال النسيج المرتبط بالقوانين من حيث أهميتُه (لسان، جنس)، وهنا النتاج الأدبي يضيف إجراء مجازيا ما وراء الترميز (ترميز إضافي، ودلالات إضافية، حيث القيم تنهض بدور اختلافي، وحينئذ ينشئ النتاج الأدبي أنماطه المرتبطة بالمرجعية الحقيقية.

إن دراسة ما وراء الترميز هذا من خلال الموقعية هو بالإضافة إلى كونه عنصرا غير متوقع، فهو أيضا يقوم بالضغط على القارئ من حيث الإجراء الأسلوبي يمكن أن يستنبط قيمته من التناقض مع السياق الدنيوي (السياق الأسلوبي العادي)، ومن خلال علاقته مع السياق الكلي (جملة المعطيات السياقية التي تعرف بفكر القارئ)، أي القارئ الذي يحول هذا التناقض بالتوسيع، أو التلطيف (إذا كان الأثر غالبا مكررا).

السياق-إذن- هو الآخر وجه من وراء الترميز دوره في الأسلوب أهم من الأجزاء. وهكذا بهذه الممارسات تتحرر الأنماط من التأويلات الأسلوبية.

أما عند إدماج السياق في الآثار الأسلوبية فـ"ريفاتير" ينزع إلى عدّ السياق، بصفة إجمالية أثرا. ومهما كان موقف الأسلوبيين الذين يلاحظون أن أحداث النسيج، والنظام والخطاب متطابقة، إلا أنهم يعدّونها لهجة حادثة في دراسة بنيوية خالصة.

النتاج الإبداعي ليس هو اللسان، إنما هو اللغة الموحية، وهذه اللغة ليست هي اللسان الذي بنيته التعبيرية مؤسسة من بنيات المحتوى، واللغة التعبيرية الدالة والمشيرة، لهذا فاللغة -إذن- إحدى بنيات التعبير في اللسان (هيالمسلاف)، والنص يمكن في البدء أن يكون موضوع تحليل لساني يحرر وحدات اللسان التي تساعد على تكوين وحدات المستوى الثانوي (حيث الإيحاءات موجودة)، إذ ليس هناك تطابق بين المستويين؛ لأن العلامات اللسانية الكثيرة تستطيع أن تكون المجال

الإيجابي (الماضي البسيط يشكل الإيحاء، والمدلول يمكن أن يكون الصناعة الأدبية).
أما في المستوى الثانوي فالسيميائيات تعوض اللسانيات، والأسلوبيات تقترب من الدلاليات والاتجاهان: الدلالي والأسلوبي، ليسا إلا مرحلتين لمنطلق وصفي واحد "أ.ج.غريماص" مصطلح "الإيحاء" لم يستخدم بمعنى الإيحاء الدلالي المرتبط بالكلمات المتفاعلة مع العوامل المختلفة (التاريخ، التقاليد، التجارب الفردية)، ولكنه حدّد النظام المزدوج للسان والنص، والإيحاءات الدلالية للمستوى الأول (الأقسام المشكلة للموحيات) مثل إيحاءات المستوى الأول في الكلمات السوقية "خنزير"، "إجاصة" عند "فكتور هيجو" في الرد على فعل الاتهام، إذ هي عناصر التشكيلات الموحية مدلولها محتوى في الشعر، أو في الأسلوب الشعري الجديد. في هذه الأثناء، وعلى الرغم من فائدته النظرية النص يتجلى في بنية مضعّفة، ليقدم مردودا حينئذ لإمكانية قراءات متعددة متنوعة. هذا النمط يمكن أن يكون تشريحيا؛ لأن مفهوم الإيحاء يبدو قابلا للمناقشة.

وفي الأخير نشير إلى أن ليس هناك إجراء يستطيع أن يمكننا من معرفة الموحيات (العناصر الموحية في النص)؛ لأننا نجد أنفسنا أمام النص مع ذاتيتنا.

4- إنها اللهجة المتميزة التي ينظر من خلالها النحو التوليدي إلى النص، لأجل الاهتداء إلى البنى العميقة، والتحولات في مكوناتها الأصلية، إنه تصرف لإنشاء نمط الطاقة اللغوية العامة الشبيهة بالأخريات. وهذا ما يفسر أن القارئ يستطيع أن يوازنها، أو يرفضها فيكون الأسلوب عندئذ شكلا مميزا في الإبانة عن الجهاز التحويلي للسان، فتتشكل بعض العلاقات من خلال هذه الخصوصيات النحوية، والأحكام الجمالية؛ لأنّ القصائد الشعرية التي لا تختلف جملها عن جمل اللسان المعيار إلا في البنية السطحية، هي في الغالب قصائد رديئة، حتى وإن وجدت درجات في النحوية فإننا

نستطيع أن نلاحظ تآليفا في السلّم التدريجي للإنشائية سببه تعقيد العمليات التحويلية.

النحو التوليدي -إذن- يفتح إمكانات كثيرة في مجال الأسلوبيات، من حيث الهدف هو تأسيس لأنماط تخدم الجملة غير النحوية، الجملة التي ليست مجردة من الدلالات.

5- في وجه هذا المدخل لإبداعية النحو التوليدي نستطيع أن نطرح تصور الكتاب المعاصرين الذي مؤداه أن اللغة مادة للتجريب في المختبر. أما العمل الإبداعي فهو نتاج، أو صناعة فنية معيشة لها علاقة بالكون، فالشعر مثلا طريقة في العيش "ت.تزارا"، إذ حركة "الأنا" يمكن أن تعيد النظر في طرح التحليل النفسي، وعلم الاجتماع منذ أن وظف "الأنا" بمعنى الغير عند "رينو" فصار الأنا هو الغير، وهو أمر أكثر تعقيدا من موضوع التوليديين في عملية القراءة والكتابة، لأنّ النص التوليدي (البنية العميقة للنص) الذي يعيد بناءه الدارس ليس انعكاسا للنص الظاهر (النص المستنبط من القراءة الساذجة)، وهو النص الذي يقبل التشريح بوساطة الكليات اللسانية، لتوليد السلسلة الشعرية الدالة "ج. كريستيفا". ذلك أنه إذا كانت القراءة- دائما- هي التي تعيد بناء النص التوالدي فإن تجريبيته معلنة، وفي الوقت نفسه مشكلة بطريقة جديدة في الممارسة، وبمفهوم جديد للقراءة، والكتابة، القراءة التي تهدف إلى تحويل فكرة الغزو الفاشل في النص وبالنص إلى فكرة الوحدة المقصودة وظيفيا في الكتابة؛ لأن أشكال المعرفة، أو الإجراءات العلمية تعارض القراءة الأدبية، القراءة التي تعيد النص إلى طروحات المقولات الوجودية (القراءة الجوهرية التصنيفية)، وهي نوع من الشعور المتأثر بالممارسة الاجتماعية.

إنّ كلّ قراءة إمّا هي كتابة، وإمّا هي صناعة أدبية "هـ. ميشيونيك". هناك مفاهيم ضرورية لتحديد حقل واسع ومهم، إنّه "الأدبية" خصوصية النتاج الأدبي المعد نصا،

أي ذلك الذي يعرف بالفضاء الأدبي الموجّه، فتشكيل العناصر المنتظمة وفق قوانين النظام تجعل للحديث اليومي فضاء مفتوحا، غامضا مادام تنظيمه غير المحدّد هو السبب (المرجع السابق)، فالحكم التقويمي الذي يمكن أن ترفضه البنيوية لخلل في المعيار، يصير حينئذ ممكنا؛ لأنّ موت الكاتب الذي يتكلّم هو سنن ... أمّا ما وراء الصناعة الأدبية فهي موجودة في الإيديولوجيا بالمفهوم الواسع (مذهب الناس مثلا)، في حين يتشكّل النتاج الإبداعي ضد إيديولوجية ما (المرجع السابق).

انطلاقا من هذه الرؤية تكون خاصية الأسلوب مرتبطة بجملة من العمليات التي تتجاوز النطاق الشكلي للنص الظاهر في الممارسات الحيوية، والكون، والإيديولوجيا؛ لأنّ الظهور الذي يفهم من خلال سعة مصطلح الأسلوب يعدّه خلاصة عمل خارج الصناعة الأدبية، إذ المرور من لا بنائية إلى البناء ليس دائما هي النتيجة المترتبة عن البنية الآتية من التشكيل الخارجي.

إنّ كلّ بناء ناتج عن أيّ عمل ينظّم العلاقات بين الصيغ المثيرة، ومحتوى الحقول الدلالية هو عمل استكشافي؛ لأنَّ الأسلوب هو العقدة الوحيدة المتعلقة بالصعاب التي تعترض كلّ عمل بنائي، إنّه فردي وهو جانب سلبي للبنى. الأسلوب حاضر في كل الإسهامات العلمية، وعليه يمكن أن نلاحظ أسلوبيات عامة، هي نظرية النتاج الإبداعي التي لها مكانتها في علم التأصيل، وعلم الجمال.

أمّا في المجال الأدبي فالبناء اللساني الحيوي هو عمل، والأسلوب، ينشأ من التفكيك بين البنيان والدلالات. والدلالة عندئذ يمكن أن تفلت من البناء البارز (البناء الثائر)، وما يبقى هو نوع من الإيحاء الذي تشكّله القراءة في قانون مستنبط، والأسلوب -إذن- ليس في البنية (القانون المتأخر)؛ لأنَّ حقل ممارسة المفهوم يصير محوّلا من بنية العمل إلى الكتابة، وعمل القراءة (الذي هو أيضا بناء) يتخلّص عندئذ من حدود الذاتية أو السلوك الخالص. ولو أنَّ بعض الإشكالات تبدو قد

حلّت على المستوى النظري، فإنّ الممارسة التطبيقية هي -أيضا- مازالت متردّدة بسبب الغموض الذي يكتنفها، وضبابية الحدود بين الأسلوبيات، والسيميائيات، والصناعة الأدبية.

هناك نمط لأسلوب تحاول المدرسة البحث في كيفية تعلمه واكتسابه، وهو أسلوب مدرسي مرتبط بتصوّر الفرد والمجتمع.

انطلاقا من هذه الرؤية فدراسة الكتابات الإنشائية للتلاميذ يمكن أن تحل إشكالية هذا الأنموذج. ونشير في هذا السياق نفسه إلى أنّ هناك أنموذجا آخر للخطاب الأسلوبي، وهو نوع من التلفظ الحيوي الملتهب، يرتكز التدريب فيه على الفهم والتكرار في كتابة المقالات الفلسفية والأدبية عند الطلاب.أمّا الرواية- التي تربط طبقة المجرّدات (السخرية الكآبة) بطبقة الحسيّات (المؤلفين) فالمقصود منها إنشاء الملكة التمييزية في الطروحات الكلية انطلاقا من الوظيفة القارة للإيديولوجيا.

2- تاريخ الأسلوبيات ونشأتها:

يتجاذب الفكر النقدي الحديث تياران هما: الأصالة والحداثة، وهما سمتان تميزان التفكير الإنساني، وتطبعان -اليوم- هذا العصر. ولعلّ خير مثال في ثقافتنا العربية الإسلامية حداثيات أبي نواس في الخروج عن المقدمة الطللية، وأبي تمام في الخروج عن معايير البلاغة، بإسرافه في استخدام البديع[18].

يدور النقاش في الأعوام الأخيرة حول البلاغة التي هي فن قديم، والأسلوبيات التي هي معرفة حديثة، أو بلاغة حديثة. والحقيقة قد تضيع بين مبالغ في الجري وراء كل جديد مستحدث، خصوصا إن كان وافدا من الغرب، وبين متعصب للقديم ينبذ كلّ شكل من أشكال التجديد. أمّا الصنف الثالث فهو التيار المعتدل الذي يقدم على الدراسة الغربية الحديثة دون مبالغة أو تعصب، فيأخذ منها النافع المفيد دون الانغلاق والتعصّب

للقديم أو الجديد. وهذا الاتجاه -كما يبدو- يمكن أن يعود علينا -نحن العرب- بالثراء والفوائد الكثيرة في خدمة العربية، وقراءة تراثنا النقدي والبلاغي قراءة نافعة[19].

وقد أفرزت المناقشة و الجدل حول هذا الإشكال المعرفي فكرة المعيارية والوصفية[20]، وهي أبعاد منهجية -غالبا- ما يصطدم بها المنظرون عندما يتحدثون عن البلاغة والأسلوبيات.

أمّا مصطلح الأسلوبية- وهي صفة للخصائص الأسلوبية- فقد ظهرت على يد "فون ديرقابلنتز" سنة 1875، وهي نظرية في الأسلوب ترتكز على مقولة "بيفون" الشهيرة: "الأسلوب هو الرجل نفسه"، وتنطلق من فكرة العدول عن المعيار اللغوي، موضوعها دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الصناعة الأدبية[21]، وهي تفصيلات خاصة يؤثرها الكاتب؛ لأنَّ المبدع في العملية الإنشائية يميل إلى اختيار كلمات واستعمالات دون غيرها يراها تعبّر عن نفسه[22]. وهو طرح يبدو أنّ جذوره تعود إلى الدراسات اللغوية المسماة عند الغربيين بفقه اللغة «Philologie»، وهو حقل معرفي يرمي إلى تفسير النصوص وشرحها، ويبحث في الصلة بين الأعمال اللغوية والصناعة الأدبية، وذلك من خلال اهتمامه الواضح بقضايا اللغة وموازنة النصوص، وتحديد لغة المؤلفين، ومحاولة فكّ رموزها، وتفسير كتابات صيغت بلغة مهجورة أو غامضة[23].

وقد سار في هذا الاتجاه سنة 1887 العالم الفرنسي "جوستاف كويرتنج" الذي بشّر بعلم يبحث في الأسلوب من خلال انتباهه إلى فكرة الأسلوب الفرنسي المهجور في تلك الفترة، إذ تبيّن له أنَّ واضعي الرسائل الجامعية يقتصرون على وضع تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية[24]. وهو بهذه الملاحظة الدقيقة يذهب إلى أنّ الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحوث ينبغي أن يتوجّه للبحث في أصالة التعبير الأسلوبي، أو خصائص النتاج الأدبي، أو المؤلف، التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبية في الصناعة الأدبية، وتكشف بالطريقة نفسها عن التأثير الذي مارسته هذه

الأوضاع. كما يرغب "كويرتنج" كذلك في أن تقوم هذه الأبحاث بدراسة تأثير بعض العصور، والأجناس في الأسلوب، أو دراسة العلاقات الداخلية لأسلوب بعض الفترات بالفن أو بشكل أسلوب الثقافة[25].

لم تكن الأسلوبيات في هذه الفترة قد اتّضحت معالمها، وظلّت كذلك حتّى تبلور مفهوم اللسانيات بفضل جهود "فرديناند دي سوسير" وعمله الرائع الذي تكشّف في كتابه القيّم "محاضرات في اللسانيات العامة".

كان لشارل بالي الشرف الكبير في نشر هذا المؤلّف النفيس بعد موته بثلاثة سنوات؛ لأنّه بعد أن شرب فكر أستاذه الذي كان أستاذا صاحب نظرية ومنهج كما صرّح بذلك تلميذه الآخر "مييه"[26] ابتكر الأسلوبيات التعبيرية، وأشعّ بها على ما أشاعت عليه الدراسات اللسانية العامة[27].

تحمّس شارل بالي كثيرا إلى أسلوبيته التعبيرية، فأسّس قواعدها العلمية، وأهدافها في كتابين قيمين: الأوّل عنوانه: "محاولات في الأسلوبيات الفرنسية" أصدره سنة 1902، والثاني عنوانه "المجمل في الأسلوبيات" نشره سنة 1905.

بين سنتي 1902 و1905 تولد الأسلوبيات التعبيرية، وهي اتّجاه ينظر- من خلال تقسيمه للواقع- إلى الخطاب على أنّه نوعان: خطاب حامل لذاته غير مشحون البتّة، وخطاب حامل للعواطف والخلجات، وكل الانفعالات[28]؛ لأنّ اللغة في استعمالاتها الواقعية تكشف في كلّ مظاهرها وجها فكريا، وآخر عاطفيا، والوجهان يتعاونان كثافة بحسب ما للمتكلّم من استعداد فطري، وبحسب وسطه الاجتماعي، والحالة التي يكون عليها[29]. إنّها الأسلوبيات التي تعتني بالجانب العاطفي والوجداني في الظاهرة اللغوية، وتقوم باستقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلّم خطابه في استعماله النوعي[30].

ومنذ سنة 1911 يشرع "ليو سبتزر" في التمهيد للأسلوبيات الأدبية، فيقدّم دراسة عن "رابليه" يسعى فيها إلى إبراز العلاقات القائمة بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للكاتب[31]، وبين سنتي 1920 و 1925 يكتشف أنَّ الملامح الأسلوبية المتكررة في عمل الكاتب بانتظام هي عناصر مرتبطة بمراكز وجدانية في نفسه، وأفكار عاطفية سائدة، وليست مظاهر مرضية كما يؤكّد "فرويد"[32]. وعلى الرغم من هذا الاختلاف مع "فرويد" إلاَّ أنَّ "ليو سبتزر" لم يتخلّص من تأثيراته، إذ الصلة القوية بين اللسانيات، والصناعة الأدبية التي دعا إليها في مؤلفه القيم "دراسات في الأسلوب" الذي أصدره سنة 1928 كان مصدرها المجالات النفسية الفرويدية.

بعد هذه الفترة، أي في سنة 1931 يحاول "جيل ماروزو" توجيه الدراسات الأسلوبية إلى الاهتمام بالصناعة الأدبية، والحدث الجمالي، فيقرر أنَّ الأسلوبيات وجب أن تدرس المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين الوسائل التي توفرها اللغة للمتكلّمين، والاختيار هذا -في رأيه- يمكن أن يبرز بالموازنة بنوع من الدرجة الصفر في الأسلوب، أو الحالة الحيادية للغة، أو بشكل لغوي أقلّ تمييزا[33]. وقد تبلور هذا الطرح بصورة واضحة خصوصا في سنة 1941 عندما أحس "ماروزو" بأزمة الدراسات الأسلوبية بسبب معالجتها الموضوعية اللسانية واستقراءاتها الجافة[34]، كما هو سائد في دراسات "بالي" وأتباعه الذين شحنوا التحليل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي، فدافع عن شرعية الأسلوبيات في الوجود ضمن الدراسات الأسلوبية الحديثة، بأبحاث جادة ركّزت في مجملها على بعض الجوانب الأسلوبية كالمحسوس والمجرّد، والمجمل، والمفصّل، والحقيقة، والمجاز، ونسيج الأصوات، وحركية الكلمات، والصيغ والجملة، والعمليات الوظيفية، والاختيارية في اللغة وكان هدفه من وراء هذا كله هو إعادة الاعتبار إلى الصناعة الأدبية واللغوية، والحدث الجمالي في البحث الأسلوبي[35].

هـذا المـدّ والجـزر بـين الفعل وردّ الفعل، في المبادرات الأولى، انطلاقا من جهود "شـارل بالـي" ومحـاولات "ليو سبتزر"، في بداية حياته العلمية، كلّ هذه التفاعلات في خطّها الـتطوّري أخـصبت اتّجاها طريفا سمّي بالمشروع العميق، وهو الذي يخص إرساء قواعد نظـرية للأدب عامة[36] بشّر بها سنة 1948 "رينيه ويليك" و"أوستن وارين" في أثرهما الرائع "نظرية الأدب"[37]. انطلقا في القسم المخصص للأسلوبيات من فرضيتين[38]: الأولى اعتبار اللغـة مـادة الأديـب؛ لأنَّ كـل عمل أدبي هو انتقاء من اللغة كالتمثال المنحوت من مادة المرمر.

والثانـية اعتـبار طابع العصر موجودا في قصيدة من القصائد التي يمكن من خلال لغـتها أن يتوصّل إلى أثر الشاعر؛ لأنَّ التاريخ الحقيقي للشعر هو تاريخ التغييرات في نوع اللغـة الـتي كتـبت بهـا القـصائد متتالـية. وهـذه التغـييرات في اللغة تتم فقط عن ضغط الاتجاهـات الاجتماعية والفكرية. ويشير المؤلفان في هذا السياق إلى أنَّ "شارل بالي" حاول أن يجعـل الأسـلوبيات فـرعا مـن فـروع اللسانيات، لكن الأسلوبيات سواء أكانت علما مـستقلا أم لا فـإنَّ لهـا مـشكلاتها الخاصـة التي تعود إلى الكلام البشري، ولو من الناحية العلمـية، وهـو مفهـوم واسـع يتجاوز حجمه والأدب نفسه، وحتّى البلاغة، إذ يمكن أن ينـضوي تحـته كل الوسائل الصناعية، كالتوكيد، والوضوح، والمجازات، والصور البلاغية، وأنمـاط التركيب اللغوية، وكلّ السلاسل النطقية اللغوية المرتبطة بالقيم التعبيرية، وفي كلّ هـذا يـبدو مـن المـستحيل إثبات أنّ أشكالا أو صناعات معيّنة لا بدّ وأن يكون لها في كلّ الظـروف آثـار معيّـنة، أو قـيم تعـبيرية؛ لـذلك نجـد المـؤلفين يقترحـان علما جديدا هي الأسـلوبيات المقارنـة الـتي يمكـن أن تكـون في المـستقبل علمـا؛ لأنَّ الاسـتعمال الأدبـي والجمالـي الـصرف- في رأيـنا- يقصر الأسلوبيات على دراسة عمل فني، أو مجموعة من الأعمـال الـتي وجب أن توصف بحدود معناها ووظيفتها الجمالية. فالأسلوبيات لا تكون جـزءا من البحث الأدبي إلاَّ إذا كان هذا الاهتمام الجمالي أساسا؛ لأنَّ المناهج الأسلوبية

وحدها هي التي لها القدرة على معرفة الخصائص النوعية للصناعة الأدبية. في هذا المخاض العسير، وفي هذه السنة نفسها، (1948) يظهر مؤلف "ليو سبتزر" فيسميه "اللسانيات وتاريخ الأدب" يطرح في فكرة معالجة النص الأدبي في ذاته، والانطلاق منه للكشف عن خصائص عصره، وظروف مبدعه، فينتهي إلى أنَّ البحث الأسلوبي هو الجسر الرابط بين الأبحاث اللسانية، والدراسات الأدبية. وهكذا يكون "سبتزر" قد أسهم باقتدار في خلق قنطرة تصل بين إقليمين بينهما مصاهرة، هما اللسانيات والصناعة الأدبية[39].

والأسلوبيات- عند "سبتزر"- بالإضافة إلى ما سبق ذكره فإنّها تحلل استخدام العناصر التي تمدّها اللغة في استعمالاتها المنتظمة، وهو استعمال يوصف بالسمة الأسلوبية التي هي انحراف أسلوبي فرديّ عن الاستعمال العادي[40]. هذا الانحراف حاول "بيار جيرو" في الخمسينيات أن يبحث له عن مقياس موضوعي باصطناع المنهج الإحصائي انطلاقا من ظاهرة الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب، بالنسبة إلى التواترات الموضوعية، من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين قد تكون هي الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب[41].

وقد دعّم "بيار جيرو" هذا الاتجاه في سنة 1954 بإصداره كتابا قيّما "الأسلوبيات" نشره في سلسلة "ماذا أعرف؟"، وضمّنه فكرة العلاقة بين البحث الأسلوبي والبلاغة والنقد، فانتهى إلى أنَّ الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، التعبير، وهي نقد الأسلوبيات والعلمية، وهي تحديد الأهداف والمناهج[42].

أمّا مصدر العلاقة بين هذه المعارف كلّها فمردّها موضوع الفاعلية بالنسبة إلى كلّ حقل من هذه الحقول واحد، إذ هو فن الكتابة فن التأليف، فن الكلام، وفن الأدب[43].

وهكذا يتواصل نمو لأسلوبيات وتكوّرها على الرغم من مهاجمة "ليوسبتزر" الأسلوبيات السيكولوجية التي كانت من غرس يديه على مدى عدد من الأعوام، حيث

عدّها تشكيلة أو توليفة من دراسات الخبرة، وهو يسمّى في النقد الأمريكي "مغالطة بيوجرافية". وتظهر هذه المغالطة -عادة- في الحالات التي يستطيع فيها الناقد أن يربط جانبا من عمل أحد الكتاب بخبرة له معاشة، أو بتجارب له واعية أو غير واعية[44].

يصدر "ليو سبتزر" بعد هذه المراجعة العلمية الموضوعية كتابا سنة 1955 عنوانه الأسلوبيات[45]. أمّا المبدأ الأساس الذي تقوم عليه أبحاثه فترجع جذورها إلى "فوشلر" بشكل ملحوظ، حيث يرى أنّ كلّ عاطفة، أو أيّ إفراز يصدر حالتنا النفسية الطبيعية يناسب، في الحقل التعبيري، إفرازا للاستعمال اللغوي الطبيعي، وفي المقابل فإنّ كلّ انحراف في اللغة المستعملة هو مؤشر لحالة نفسية غير طبيعية، وتعبير لغوي ما هو إلاّ انعكاس ومرآة لحالة نفسية متميّزة[46]. إنّها أسلوبيات- كما يرى "فيتور مانويل"- تبدو كأنّها وصف علمي للظواهر تستغني عن العنصر التاريخي، وتصمت عن إبداء أحكام تقويمية، ومع ذلك فإنّه من الضروري ملاحظة أنّ مشكلة التقويم تكمن دائما في داخل عملية الوصف السبتزري، حيث إنّه لا يدرس لغة العامة أو الفاشلين، بل يقتصر على لغة الفنانين العظماء. وهذا الاختيار من لدن الكاتب هو نوع من التقويم[47].

ولعلّ ما يميّز "ليو سبتزر" منهجيته في البحث الأسلوبي، وهي منهجية تنعت بالسياج الفيلولوجي نسبة إلى فقه اللغة «Philologie» معدنها الدائرة الاستنتاجية المترتبة على التعاطف الحدسي مع النص بشتّى تفاصيله، وهو إجراء استطاع أن يحرّر الأبحاث الأسلوبية من قساوة التسليك العلمي، وجفاف الاستقراءات المبالغة في الإحصاء.

وقد كانت لهذا الاتّجاه آثار حميدة في تكوين المدارس الأسلوبية وفي الأبحاث الجامعية، ولعلّ من أبرزها هو كتاب "هنري موييه" (علم نفس الأساليب) الذي أصدره سنة 1959، ويقوم على "مفاضلة الكائن الداخلي"، وينطلق من تمييز بعض الخصائص النفسية كالقوة، والإيقاع، والتوجه، والحكم، والالتحام، فيعتبرها أنماطا جوهرية خمسة

للأنا العميق والمكونات الكبرى للطبع (..) يظهر كلّ نمط من هذه الأنماط بأشكال إيجابية أو سلبية، فالإيقاع قد يكون منتظما أو معوجا، والتوجه قد يكون صادقا أو خفيا، والالتحام إنّما يكون مطمئنا أو حذرا، والحكم كذلك يكون متفائلا أو متشائما، والقوّة تكون قاعدة للسلطة أو العنف (..) وكلّ سمة من هذه السمات تتناسب مع أدوات تعبيرية خاصة"[48].

تشهد الأسلوبيات بعد هذه الفترة تحوّلا إيجابيا نتيجة تفاعل جملة من العوامل الحضارية، والعلمية، والفكرية، حيث ينتقل الصراع من التصادم بين التيار الوضعي والتيار المثالي إلى بحث جوهر الأشكال، وذلك لإرساء قواعد الأسلوبيات انطلاقا من مبدإ التنظير والتطبيق؛ لأنَّ قيمة الطروحات العلمية تقاس بمدى نجاعتها في الممارسات الميدانية، فلا فائدة من علم لا تدعمه التجارب والتطبيقات.

وقد سارت الندوة التي انعقدت في الولايات المتحدة الأمريكية سنة 1960 في هذا الاتجاه، لتكشف أنَّ الاختصاصات المختلفة قد تتداخل، وتتقاطع مذاهبها، فتتعاون بصفة عفوية، يدلّك على ذلك أنّ محور هذه الندوة هو "الأسلوب".

أمّا الباحثون فهم لسانيون وعلماء نفس، وعلماء اجتماع، ونقاد الأدب التقوا ليبحثوا ويناقشوا موضوع الأسلوب.

وقد ألقى "جاكبسون" محاضرة عنوانها "اللسانيات والشعريات"[49] عالج فيها إمكانية قيام المصاهرة بين اللسانيات والصناعة الأدبية، فبشّر يومها بسلامة بناء الجسر بين إقليمين هما: اللغة والأدب، وهو الاتجاه الذي وضع أسسه، ودعا إليه "ليو سبتزر" سنة 1948 في كتابه "اللسانيات وتاريخ الأدب"، فاكتملت حلقات الأسلوبيات بصنيع "جاكبسون" هذا.

وهكذا ما فتئت الأبحاث الأسلوبية تثرى بفضل الساهرين عليها، حتّى تطل سنة 1965، فينقل "ت. تودوروف" أعمال الشلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية[50]، فتعزّز مكانة الأسلوبيات وتستقرّ؛ لأنَّ بعد هذه الفترة بسنتين؛ سنة 1967؛ ينجح "تودوروف" في

بلورة قواعد "الشعريات" في كتابه "الصناعة الأدبية والدلالة". ينطلق من هذا الأثر الأدبي ليستنبط العلاقة العضوية بين خطابية الأدب، وخصوصيته التركيبية، ويقيم حدود فلسفة منهجه النقدي، فيشير إلى أنّ الشعريات يمكن أن تستغني عن الأدب، ولكن عليها أن تتجاوز الأثر الأدبي لتتفحّص مقوماتها الذاتية[51].

وفي سنة 1968 يصدر "جيل قرانجر" كتابا في فلسفة النظريات الاقتصادية عنوانه: "محاولة في فلسفة الأسلوب" يميّزه المنحى السيميائي والدلالي، ويغلب عليه التوجه اللساني[52].

وتتويجا لهذه الجهود كلّها يصدر "استيفان أولمان" سنة 1969 كتابه القيّم الذي عنوانه: "إشكاليات اللسانيات ومناهجها"[53]، فيبارك استقرار الأسلوبيات، ويعتبرها علما لسانيا نقديا؛ لأنّها صارت من أكثر فروع اللسانيات صرامة، ومن ثمّة فالأسلوبيات سيكون لها فضل على النقد الأدبي واللسانيات[54].

وفي السنة الموالية، 1970، نجد "فريدريك دي لوفر" يصدر كتابه: "الأسلوبيات والشعريات الفرنسية" ينقد فيها مبدأ البحث الأصولي في منهجية العمل الأسلوبي، معرضا عن تمثل قواعد الموازنة بين عقلانية المنهج في العلوم الصحيحة، وعفوية الاستقراء في حقول العلوم الإنسانية، ومسلما بداهة، ومصادرة بما قبلية المنهج في كلّ بحث أسلوبي[55].

الأسلوبيات في هذه السياقات الإبداعية والنقدية، والتهذيبية- أحيانا- كانت حلقاتها تنمو وتتآزر، لتحقق الانتصار تلو الانتصار. وقد كان "ميشال ريفاتير" حلقة من هذه الحلقات الفاعلة في صيرورة الأسلوبيات، إذ يعدّ من أولئك الذين دفعوا هذا الحقل إلى التطوّر عبر سلسلة من المقالات التي كان يخصّصها لتحليل المعايير الأسلوبية[56]. وقد نظر إلى الأسلوب على أنّه خصوصية من خصوصيات الرسالة لا يوجد إلاّ في النّص، والإشارات في النص لا تملك قيما مطلقة، ولكنّها تنتج عن معارضة الإشارات والاتّصال

بها[57]؛ لأنَّ الأسلوب أثر يحدد المضمون الإخباري للإشارة (بالتضاد أو بالتوافق)، ولا يمكن تعريفه إلاّ عبر القارئ، فهو أثر على القارئ. إمَّا أن يكون الانتظار مخيبا، وإمّا أن يكون تاما[58].

هذا المخاض الذي عرفته الأسلوبيات منذ "فان درجبلنتز" إلى "ميشال ريفاتير" وغيره سواء أفي المدارس اللسانية منها والنقدية أم في جهات أخرى، هو الذي أخصب مصطلح "الشعريات"، وفسح المجال لنمو السميائيات، وتطوّرها حتّى ذاع صيتها في الكون قاطبة.

والسيميائيات، أو السيميائيات الأدبية، على الرغم من أنّهما يبدوان مختلفين إلاّ أنّهما يستمدان فلسفتهما من مصدر واحد، هو لسانيات "فرديناند دي سوسير" الذي ينظر إلى اللغة على أنّها منظومة من العلامات، وينظر أيضا إلى السيميائيات على أنّها دراسة حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية[59].

كان لها تأثير كبير في المجالات اللسانية، والنفسية، والاجتماعية، والأدبية، ولعلّ أبرز ما وصلنا في هذا الاختصاص هو مشروع "هنريش بليث" كتابه القيم الذي عنوانه "البلاغة والأسلوبية"، (نموذج سميائي لتحليل النص)[60]، إنه كتاب عميق وطريف؛ لأن صاحبه يهدف تأسيس النظرية الأسلوبية السيميائية فانطلق فيه من الأنموذج التواصلي: المرسل، والمتلقي، والرسالة والسن. ومن البلاغة القديمة التي أرجعها إلى عنصرين جامعين لما سواهما هما التركيب، والتداول، إمّا حديثة عن الاتجاهات الأسلوبية فصنفها على كثرتها بحس العناصر الأربعة المذكورة، ثم الانموذج السيميائي المقترح الذي أقامه على ثلاثة أسس هي: التركيب، والتداول، والدلالة بالمفهوم الذي حدده لها هنا، وهو ذو علاقة بالمرجع والواقع.

لقد لاحظ "بليث" الكثرة المفرطة من الأعمال المرصودة للأسلوبيات تنظيرا وتاريخا في أوروبا والولايات المتحدة، في وقت واحد، فردّها إلى سبب النهضة البلاغية في مجال التنظير، وإلى الأهمية المتزايدة للسانيات التداولية، ونظريات التواصل، والسيميائيات

والنقد الإيديولوجي، وكذا الشعريات اللسانية في مجال وصف الخصائص الإقناعية للنصوص وتقويمها بعبارة موجزة.

إن طروحات "هنريش" هي مشروع خطير يحاول أن يقيم نظرية للبلاغة مبنية على دعامتين الأولى البلاغة فن الصناعة، وهي نتاج واع لا يرجع إلى الطبيعة، ومصادفتها، بل إلى النتاج العقلي المنهجي الإنساني. والثانية البلاغة هي منهج يمس خاصية ولازمة للانسان هو الكلام"[61].

انتقلت عدوى التجديد، وفكرة بعث القديم إلى العقل العربي، فنشطت محاولات متعددة الاتجاهات، ونشط معها البحث في الأسلوب، والبلاغة القديمة. ويبدو إن أصداء هده التيارات، وتأثيرها قد بدأ بمحاولتين رائدتين- عندنا نحن العرب- أما الأولى فتعود إلى سنة 1939، عندما أصدر أحمد الشايب كتابه الرائع "الأسلوب" (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)[62]، حاول فيه أن يعيد صياغة البلاغة العربية انطلاقا من خصائصها الجوهرية التي جعلتها دائما متميزة من غيرها، وهذه الخصائص- كما يراها- هي[63]:

1- "إن البلاغة أقرب إلى الناحية الفنية الإيجابية، لن لها قواعد ترشد إلى الإنشاء الصحيح وإلى الطرق المختلفة لتأليف الكلام الممتاز بالإفادة، وقوة التأثير، وإلى نوع الفن الأدبي الذي يكون أوفق من غيره لمقتضى الحال".

2- "إن البلاغة تعنى أكثر ما تعنى بالأسلوب، فهي كذلك تفرض إن الكاتب لديه مايود أن يقوله، أو يكتبه من المعاني، والأفكار أيا كانت قيمتها، أو درجتها من السمو أو الضعة، ثم ترسم له خطة الأداء قولا وكتابة".

3- "إن علم البلاغة نافع للأديب، والناقد، والمؤرخ، ولكل كاتب، أو متكلم، أو خطيب أو مدرس، فإنه ينير أمام هؤلاء جميعا، ويعينهم على أن تكون آثارهم اللغوية مفيدة، مؤثرة ممتعة، تغذّي العقل، والشعور، والأذواق".

إن أحمد الشايب يعد جسرا متينا، وفّق في ربط البلاغة العربية القديمة بمعارف العصر الحديث وتياراته النقدية، واللغوية، إنه أراد أن يقدم البلاغة بطريقة تناسب ذوق العصر "فلم يكن -كغيره ممن شدوا أطرافا من الآداب الأوروبية من طريق الترجمات أو من طريق القراءة المتعثرة في لغتها- مولعا بإيراد الشواهد مما لدى القوم من شعر ونثر، وإنما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ، ثم يلتمس لها الدليل، والشاهد من الأدب العربي القديم الذي كان يحسنه"[64].

وأما المحاولة الثانية فهي سنة 1947، عندما أصدر أمين الخولي كتابه "فن القول"[65] وهو الذي استبدله "بالبلاغة"، حاول فيه أن يوازن بين البلاغة عند العرب والأسلوبيات عند الأوروبيين، فاعتمد في صورة البلاغة "شروح التلخيص"، واعتمد في التعريف بالأسلوبيات الحديثة كتاب "باريني": "الأسلوب الإيطالي"[66].

لقد حرص الخولي على أن تمتد دراسة الأسلوب لتشمل المذاهب، والأجناس الأدبية، ودعا إلى الدراسة الموضوعية باعتماد الذوق والمرونة المنهجية، والابتعاد عن العلمية الجافة وقوانينها الجامدة، وهو إنما يدعو إلى هذا كله لئلا يلهي الناس، على مر الزمن، بكتابه "فن القول"، "فيعكفون عليه يلقنونه، ويرددونه، ويحفظونه، ويلازمونه". فيردون البلاغة -كما يقول- إلى ما عبناه من أمر البلاغة العربية القديمة التي كانت قضاياها تقرر، وحقائقها تشرح، وتفسر، وقوانينها تحفظ ... وغيره[67].

ثم يشرع الخولي في تقديم الصورة التي يفضل أن يكون عليها كتابه "فن القول"، فيقول: "ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب، أو شيء منه فسأرسله عصيا على الحفظ، فارا من التركيز المعقد، بارئا من التقليد الجامد، كارها من يحاوله، راجيا المخالفة، آملا الزيادة ملتمسا المرونة، ليظل درس "فن القول" وجدانيا روحيا ذوقيا أساسه شيء ليس في الكتب وميدانه ملكوت السموات والأرض وحظه من العلم ما يبصر بالنفس، ويسدد

الحس ويستشف الهمس"[68].

إنها نفحة من نفحات عبد القاهر الجرجاني، والتيار المثالي الذي تألق بفضل "فوسلير" و"ليوسبتزر"، و"داماسو ألنسو" في الأسلوبيات الحديثة، وهو البعد الخفي الذي لم يفهمه شكري عياد فراح يؤول كلام الرجل ويشرحه حتى وصفه بالتناقض[69].

بعد هذه المحاولات، لنقل التيارات الفكرية الغربية إلى العربية، والاجتهاد الملحوظ في بعث البلاغة، وصوغ اتجاهاتها بحسب الذوق العربي المتطلع إلى التجديد، وبعد المخاض العسير يبشر عبد السلام المسدي بمولود جديد سنة 1977، فيسميه "الأسلوبية والأسلوب" (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، وهو مشروع ضمنه المؤلف طموحاته التي فاقت تصوراته الفكرية. وأيا ما كان الأمر فالكتاب طريف يكشف عن القدرة الفائقة لدى الكاتب، سواء في تقبل العلم الجديد، والتمثل الواعي، أو من حيث روعة التقديم إلى القارئ، فتقنياته المنهجية، وتفقهه في العلم، وحذقه اللغتين، كل ذلك ساعده على تقديم الأسلوبيات في أبهى صورها، إذ الممعن النظر في الكتاب يكتشف "مصادرة الخطاب"، فيخالها القارئ أشتاتا، وهي أقسام مؤتلفة كنسيج العنكبوت. ولعل الذي ازداد به الكتاب عمقا، وثراء هو وضوح المسلك المتبع لدى عبد السلام المسدي، إذ خصص للتوطئة إضاءتين: أولاهما الأشكال وأسس البناء ، عالج فيها مسألة الحداثة والمعاصرة. وثانيتهما العلم وموضوعه. اهتم فيها بفكرة التحديدات، وضبط المصطلحات كما خصص للخاتمة معجما للمصطلح الأسلوبي في استعمالاته الفنية واقترح للفرنسي المقابل له في اللسان العربي.

لهذا كله يستحق كتاب "الأسلوبية والأسلوب" أن يوصف بأنه حلقة من الحلقات المثمرة في السلم التطوري للأسلوبيات عامة، وفي ظهور محاولات في الأسلوبيات العربية خصوصا. وهذا ما كان يرمي إليه الأستاذ عبد السلام المسدي -(كما يقول عبد القادر المهيري)- في كتابه فقد أقدم على هذا العمل رغم الصعوبات التي تكتنفه فتوغل في أهم

ما كتب عن "الأسلوبية" باحثا عن منطلقاتها، كاشفا عن أسسها محاولا الإجابة على كل أنواع التساؤل التي يفرضها الموضوع، ساعيا إلى الخروج من بحثه بنظرة تأليفية واضحة تبرر حقيقة الأسلوبية وتبين حدودها.

ولئن كانت طبيعة الموضوع، وصبغته النظرية اقتضتا استعمال لغة مجردة، ومصطلحات قد تبدو غريبة لغير المختصين في علوم اللغة، فقد تلافى المؤلف ذلك بفضل كشف شامل لكل الألفاظ التي استعملها في مفهومها الفني، ولكن قيمة هذا الكشف تتجاوز مجرد التوضيح، فهو معجم لأهم المفاهيم الشائعة في "الألسنية"، و"الأسلوبية"، لا يفيد قارئ هذا العمل فحسب، بل يستفيد منه أيضا كل من يرغب في ممارسة الدراسات اللغوية.

ولا نبالغ إن أكدنا بأن هذا الكتاب يمثل خطوة هامة في نقل النظريات اللغوية الحديثة إلى القارئ العربي نقل المتفقّه فيها الذي لا يكتفي بالرواية، وإنما يتجاوزها إلى النقد والتقويم"[70].

لقد نجح كتاب "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي في الترويج للنظريات الأسلوبية، واللسانية، نجاحا ملحوظا يتجلّى ذلك في محاولات عدنان بن ذريل الذي يصدر سنة 1980 كتابا عنوانه "اللغة والأسلوب"[71]، يخصص القسم الثالث فيه لقضايا الأسلوبيات والأسلوب، ويحاول محاكاة المسدّي، لكنّه يسقط في شباك العلم ومزالقه. كما يصدر سعد مصلوح، في هذا العام نفسه كتابا عنوانه "الأسلوب" (دراسة لغوية إحصائية)[72] يبدي فيها رغبته في الدعوة إلى المنهج الإحصائي في دراسة الأسلوب؛ لأنّه يؤمن أنّ الأدب فن، ولكنّ الدراسة ينبغي أن تكون علما منضبطا[73]، فسقط هو الآخر في إغراءات المنهج الإحصائي، وتستحيل دراسته للأسلوب ضربا من الإحصاء الجاف، والتسليك العلمي الذي يصك الذوق، وينفر القارئ.

تشهد سنة 1981 ولادة كتاب "خصائص الأسلوب في الشوقيات"[74] لصاحبه دراية واختصاصا هو محمد الهادي طرابلسي الذي يبشر بالأسلوبيات التطبيقية في الثقافة العربية، كما بشر زميله عبد السلام المسدي بالأسلوبيات النظرية، فتكتمل حلقات علم الأسلوب وتتفاعل، لتخصب سنة 1984 كوكبة من المؤلفات، لعلّ أبرزها "البلاغة والأسلوبية"[75] لمحمد عبد المطلب، و"الأسلوبية"[76] في مجلة فصول النقدية، و"علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)"[77] لصلاح فضل، وهو كتاب يهدف من خلاله صاحبه إلى بلورة محاولة في الأسلوبيات العربية الحديثة، التي يمكن أن تكون- في رأيه- الوريث الشرعي للبلاغة العربية العجوز، تنحدر من صلب أبوين فتيين هما: الأسلوبيات الحديثة، وعلم الجمال[78]، غير أنّ هذا الطموح العلمي كان حذرا؛ لأنّ مستوى الدراسات اللغوية الحديثة في العالم العربي المعاصر- كما يراه صلاح فضل- قد يؤذن بإمكانية احتضان البذور الأولى لعلم الأسلوب بعد الجهود المضنية لجيلين من العلماء تصدّوا لاستنباطه، وتعميق جذوره في أرضنا الصلدة، لكن الفكر العربي مازال يعاني قحطا فلسفيا جماعيا لم ترو غلته قطرات الغيث الندية التي انصبّت عليه في السنوات الأخيرة[79].

أمّا كتاب "البلاغة والأسلوبية" لمحمد عبد المطلب، فهو جهد رائع يحق للقارئ العربي أن يفتخر به؛ لأنّه يسهم في إنضاج البذرة الأولى لتأسيس الأسلوبيات العربية، وتعميق جذورها في أرضنا العربية، كما أشار إلى ذلك صلاح فضل. الكتاب إذن، من هذه الناحية مهم، وتتكشف أهميته من خلال المسلك المنهجي الذي اصطنعته المؤلف، إذ عمد إلى توظيف مفهوم شاع استعماله في كتابة القدامى، هو «الكتاب» الذي استبدله بمصطلح "الباب أو الفصل"، فجاء البحث موزعا بحسب الكتب، حيث خصص الكتاب الأوّل لمفهوم الأسلوب في تراث القدامى، وخصص الكتاب الثاني للأسلوب في تراث المدينة، كما خصص الكتاب الثالث للأسلوبيات، أمّا الكتاب الرابع فقد أفرد للبلاغة والأسلوبيات.

هـذا الإجـراء هـو إشارة لطيفة إلى البعد البحثي في مستوى المعالجة المنهجية، وإلى الـبعد الإحيائـي في مـضمون الـبحث الذي يرمي إلى تأكيد العملية التواصلية بين القديم والحديث (عبد القاهر الجرجاني وأحمد الشايب). مع الإفادة في الوقت نفسه من التيارات الغربية الخصبة، وعقد الموازنة بين البلاغة العربية القديمة والأسلوبيات الحديثة[80]، للنظر إلى الإمكانـات الأسـلوبية في مـباحث البلاغة ليس بعدّها توصيات وتقنيات، لكن بعدّها طاقـات لغـوية داخـل النسيج التعبيري الأدبي[81]، إنّها- كما يبدو لنا- صورة من صور إعادة الصياغة الأسلوبية للبلاغة العربية.

أمّـا العدد الخاص بالأسلوبيات في مجلة فصول النقدية، فهي ثمرة إفرازات العقل العربـي الحـيّ، إذ بعـد العـدد الخـاص بمـناهج الـنقد الأدبـي المعاصـر الـذي خصّصت للأسلوبيات فيه مساحة مهمّة تنجح بفضل المشرفين عليها في عقد ملتقى، بل سوق تدعو إلـيه خـيرة الأسـلوبيين العـرب، كعبد السلام المسدّي، ومحمد الهادي طرابلسي، وحمادي صـمود، وكمـال أبـو ديـب، وسـعد مصلوح برعاية جابر عصفور، وعز الدين إسماعيل لـتقديم مناظـرة فكـرية سـاخنة، علـى طريقة النابغة الذبياني، أو ابن الانباري في عرض روائـع الـبصريين والكوفـيين، إنّها حلقة من حلقات التفكير في الأسلوبيات العربية على وجـه الخـصوص، والأسـلوبيات الحديـثة علـى وجـه العموم، وقد أفرزت المناظرة ثلاثة اتجاهات:

الأوّل دافـع عـن الأسـلوبيات، وأبـرز فـضاءها. والثانـي كـشف عن انكساراتها ونهايـتها. والثالث جنح إلى طرح إمكانية قيام أسلوبيات عربية تشرب من التراث العربي في مجالات البلاغة والإعجاز والشروح، وكتابات بعض كبار الصوفية ... وغيرها[82].

هـذا كلـه يـؤكد للقـارئ حقيقة واحدة، وهي أن العقل العربي يحاول ارتياد هذه الفـرس الجمـوح، لخـوض مغامـرة الـسباق، وتحديـد مكانـته ضـمن الصيرورة الفكرية، والإنسانية في تفاعلها الدياكرونية.

وهكذا يتواصل نمو الخط الدياكروني للأسلوبيات، ويتعزز بمحاولتين لشكري محمد عياد: الأولى "اتجاهات البحث الأسلوبي" سنة 1985، وهي مجموعة أبحاث متميزة لكبار الأسلوبيين، "كبالي، وسيشر، وريفاتير، وثورن"... وغيرهم. نقلها إلى العربية فكانت خير معين القارئ العربي في فهم الاسلوبيات والتقرب منها. أما الثانية التي ازداد بها الوعي عمقا فهي "اللغة والإبداع" (مبادئ الأسلوب العربي)[83]، وهو كتاب يراه شكري غير مخصص للبحث في الحداثة والإبداع، أو النقد، ولكنه مخصص للبحث في اللغة حين تتخذ وسيلة للإبداع الفني؛ لأن مذاهب الحداثة على اختلاف أسمائها -من الشكلية إلى البنيوية إلى التفكيكية -تلتقي جميعا عند القول بـ "أدبية الأدب"[84].

الكتاب إذن محاولة لتفسير البلاغة العربية، وتشكيل مباحثها، ووضع المبادئ الأساسية للأسلوبيات العربية. إنه كتاب يحفر في الجذور، ويبحث في الخصائص للغة العربية في كتابات اللغويين والبلاغيين على هدي الأسلوبيات الحديثة؛ لأن شكري يؤمن بأنّ فهم القديم لا يتم إلا إذا نظر بعيون المعاصرة[85].

وقد سار في هذا الاتجاه مصطفى ناصف الذي أصدر كتابه "اللغة بين البلاغة والأسلوبية"[86] سنة 1989، وهو كتاب ممتع، يبحث في أصول علم العربية، خصص الكاتب فيه البلاغة بمعالجة نقدية، وقراءة تفكيكية طريفة، ولعل طرافة هذا الكتاب تكمن في أسلوب ناصف السلس، وعرضه الشيق، ومهارته الإنشائية، إذ نجح في جعل "اللغة" نواة محورية لكل ممارساته البلاغية والأسلوبية في المؤلف كله، غير أن الذي يؤخذ عليه هو أن كلمة "الأسلوبية" الواردة في العنوان توهم القارئ بصورة الأسلوبيات الحديثة، والإيهام عدّ بنظر الكاتب عيبا من عيوب البلاغة القديمة، التي كانت قد جنحت إليه في فتراتها الأولى.

كما نهج فايز الداية المسلك نفسه، فأصدر سنة 1990، كتابا عنوانه "جماليات الأسلوب" (الصورة الفنية في الأدب العربي)[87]، وهي أبحاث انطلقت من الإشكالات النقدية الحديثة المتعلقة بعدم تمييز بعض الدارسين في غمرة الحماسة للوافد من الغرب بين

البلاغة ماهية أسلوبية، وتاريخ الدراسات البلاغية القديمة. وقد اصطنع المنهج اللغوي التكاملي، فبنى الفصول من خلال النصوص، والسياقات حتى غدا عمله تطبيقيا على الرغم من مساراته النظرية، فتنوعت النصوص لتعطي نتيجة شمولية؛ لأن الظاهرة الأسلوبية التصويرية تتجلى في القديم، والحديث ،مع تفاوت الألوان والأنماط فقط. أما الجمال الأدبي -عنده- فهي الخصائص الأسلوبية (والبلاغة جزء منها) التي تعطي النص ماهيته الفنية، ومن ثمة تجعله قادرا على رسم أبعاد التجربة الشعورية، والمواقف، فتكون الطاقة التي تحمل التأثير والتوصيل هي المحرك الذي يقرب المتلقي من النص.

وتأتي محاولات سعد مصلوح "الأسلوب" (دراسة لغوية إحصائية) سنة 1992 لتعيد النظر بعد عشر سنوات في إشكالية النص، والتلقي، هذه انطلاقا مما استقر عليه مؤلف "الأسلوب" عند النقاد والدارسين، وما آلت إليه اللسانيات، والأسلوبيات. الكتاب إذن، في صياغته الجديدة، يكشف عن غضب الكاتب، وثورته العارمة على المتاجرة بالعلم وتضليل القارئ بالعناوين البراقة، ومن ثمة فهو يرى أن ألقاب الأسلوبيات، والبنيوية وغيرها قد اتخذت سردابا خلفيا، لاقتحام معقل أخلاه أهله، فكان بالنسبة إلى مقتحميه كأرض التيه ذلك بأن فحص النص الأدبي بالطرق الأسلوبية التقليدية، أو بوسائل الأسلوبيات الموسعة، أو بالاسترشاد بمقولات اللسانيات، واستمداد نماذجها، إنما يتطلب تمكنا من أدوات التحليل اللساني على مستوياته الصوتية والصرفية، والنحوية، والدلالية. وهو مسلك يستعصي على أهل العجلة والتسرع.

3- اتجاهات الأسلوبيات

أفضى الاهتمام بالأسلوبيات ونتائجها إلى تنويع حقولها واتّجاهاتها، والسرّ في ذلك موضوعاتها المتشعّبة التي توسّعت بقدر مناحي الحياة الإنسانية، فالبنى الاجتماعية، والرؤى الفكرية، والإبداعية والجمالية هي مادة حيوية يتنافس المتنافسون الأسلوبيون عليها لتطبيق مناهجهم الاجتماعية، والنفسية، واللسانية، فصارت الأسلوبية أسلوبيات.

أ- الأسلوبيات الوصفية (أسلوبيات التعبير):

أسس هذا الاتجاه اللساني "شارل بالي" الذي درس اللغة من جهة المخاطِب والمُخاطَب، وانتهى إلى أنّها- أيّ اللغة- لا تعبر عن الفكر إلاّ من خلال موقف وجداني، أي أنّ الفكرة المعبّر عنها بوسائل لغوية لا تصير كلاما إلاّ عبر مرورها بمسالك وجدانية كالأمل، أو الترجي، أو الصبر، أو النهي...[88].

وهذا الطرح نلتمس بعض جوانبه في علم البيان الذي حدّد قواعد التعبير الأدبي، وأعدّ الجداول، وصنّف الصور التي تجعل الفكرة محسوسة باستخدام فن التصوير[89]، لذلك وجب علينا- نحن العرب- أن نعيد النظر في مفهوم الصورة الموحية المؤثرة وعطائها الأسلوبي، ومن خلالها يمكن أن نطرح قضيّة التعبير في البلاغة العربية؛ لأنّ التعبير فعلٌ يعبّر عن الفكر بوساطة اللغة، وما اللغة إلاّ أصوات، وألفاظ، وجمل تعبّر وتدلّ.

وعليه فهذا الاتّجاه يدرس الوقائع المتعلّقة بالتعبير اللغوي وآثارها على السامعين، وهذه الآثار نوعان[90]: طبيعية ومبتعثة (اجتماعية).

1- الآثار الطبيعية:

وهو مستوى لغوي تبرز فيه جدلية الصراع بين الدوال والمدلولات كمسألة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها، أو الصور الفنية ومعانيها، أو بعض

الأنماط البلاغية كالتعجب، والاستفهام، والنداء، والأمر، والقسم، والتأخير، والحذف ... وغيره. فكلّ هذه الوقائع في نظر "بالي" آثار طبيعية، وهي صورة من صور التعبير اللغوي.

2- الآثار المبتعثة (الاجتماعية):

وهو سلوك لغوي ينتج عن مواقف حيوية لها ارتباط بالواقع الاجتماعي كمفهوم الابتذال الذي هو تعبير مرتبط بأناس مبتذلين كانوا قد ابتدعوه واستعملوه؛ لأنَّ اللفظة (ابتذال) من بنية تنتمي إلى حقل دلالي خاص باللسان، وإلى مجال من مجالات اللغة.

هناك إذن لغات خاصة بطبقات اجتماعية بعينها كالأوساط الفلاحية والريفية، والمهنية مثل الطب، والإدارة الفنية والعلمية، مثل الخطاب العلمي، والخطاب الأدبي. ولكلّ طبقة اجتماعية من هذه الطبقات استعمالات وسلوكات تتميّز بها من غيرها، وهذا يعني أنَّ لكلّ فئة لغوية مشاعر ومواقف ذهنية واجتماعية خاصة.

إنَّ الأسلوبيات الوصفية تدرس هذه الوقائع التعبيرية من حيث مضامينُها الوجدانيةُ والعاطفية، وانظر إلى هذا المثل: "أمّا بعد كيف تسيطر يا حماي العزيز على هذا اليأس الصغير؟ هل ستصب غضبك أبدا على صهرك ذي القفة المثقوبة؟".

نستنتج أنَّ "شارل بالي" يحمل على تحقيق هوية التعبير "القفة المثقوبة" التي يعني بها "المسرف المبذر"، وهذه قيمة توصيلية، أمّا القيمة الأسلوبية فتتجلّى فيما يأتي:

أ- عبارة القفة المثقوبة استعارة ذات مضمون واقعي ومحسوس يخاطب الخيال بجدّة.

ب- عبارة القفة المثقوبة هي استعمال مشحون بدلالات التعريض، والسخرية، والضحك.

ج- عبارة القفة المثقوبة سلوك لغوي مألوف يكشف العلاقات اللغوية والاجتماعية بين الأفراد والمتكلّمين.

يبقى لنا بعد هذا العرض تأكيد أهمية هذا الاتّجاه في الدراسات اللسانية والنفسية عموما، والأسلوبية خصوصا، إذ على الرغم من هذا كلّه إلاّ أنّ الأسلوبيات الوصفية يلاحظ عليها عدم اعتنائها بصاحب الخطاب، أي: المؤلِف وبجماليات النص، وهي الثغرات التي نفذ منها الدارسون إلى نقد هذا الاتّجاه وتقويمه.

أمّا آفاق أسلوبيات التعبير وفضاؤها فيتجلّى في تأثيرها في مجالات كثيرة فكرية وعلمية متعلّقة بدراسات مفيدة ومتنوِّعة كالتراكيب، والدلالات، والمعجمية، فقد درس الحذف والمصدر في الفرنسية، والفعل الماضي في المسرح المعاصر، ونظام الأفعال، والفكر، واللغة، واللسانيات النفسية، ودراسات علم النفس اللساني وغيره[91].

ب- **الأسلوبيات التكوينية (النقدية):**

ينسب هذا الاتّجاه إلى "ليو سبيتزر"، إذ يعد مصمّم الأسلوبيات النقدية بتأثير من "كارل فوسلير". والأسلوبيات التكوينية تدرس وقائع الكلام، أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصيلة لكاتب أو لكتاب معيّن، فهو اتّجاه جاد تميّزه المعالجة النقدية واصطناع "الحدس"، والشرح، والتأويل؛ لذلك فهو يسمّى عند بعض الأسلوبيين "بأدب الأسلوب" أو "أسلوب النقد". واللافت للانتباه في الأسلوبيات النقدية هو أنّ "سبيتزر" يرفض التقسيم التقليدي بين دراسة الأدب ودراسة اللغة،

معتمدا الحدس للتوغل في عمق الفعل الأدبي الذي ينتمي إليه من خلال أصالة الشكل اللساني، أي الأسلوب. وقد استطاع "ليو سبيتزر" برؤيته هذه أن يحدث انقلابا فكريا في تاريخ اللسانيات والنقد الجامعي. تجلّى هذا في أبحاثه العميقة المفيدة مثل "دراسات في الأسلوب 1928"، و"اللسانيات وتاريخ الأدب عام 1948" و"الأسلوبيات 1955".

أمّا المبادئ التي تقوم عليها اللسانيات النقدية، فهي:

1- العمل الأبي نفسه هو المنطلق في كلّ الأحوال، أي عدم إسقاط فكرة خارجة عن النص بتحليله وتقويمه.

2- الخطاب الأدبي هو نوع من النظام الشمسي الكاشف عن فكر المؤلف؛ لأنّ مبدأ التلاحم الروحي هو الجذر الروحي لكلّ تفاصيل العمل التي تحلّل به وتفسّر، ومن ثمّة فالبحث الأسلوبي هو الخيط الرابط بين اللسانيات وتاريخ الأدب.

3- الدخول إلى مركز الخطاب يجب أن ينطلق من الجزء؛ لأنّ العمل الكليّ يكون الجزء فيه معللا مندمجا، وهذا يسهّل الوصول إلي مركزه، وثقله الدلالي بعدّ الجزء إن رصد بعناية يمنح سرّ العمل ويكشف عنه.

4- تصطنع الأسلوبيات النقدية الحدس، وهو فعل إيماني، ونتيجة من نتائج الموهبة والتجربة والإيمان. إنّه نوع من الفرقان الذهني، لكن على الملاحظات والاستنتاجات أن تتحقّق من هذا الحدس؛ لأنّ عملها التحليلي والتركيبي، المعتمد في الانطباعات تصير في آخر المطاف نتاجا تحليليا ملحوظا.

5- بعد التفكيك المعلن سابقا تأتي مرحلة التركيب، وإعادة البناء لتشكيل المجموع، فيستحيل هذا المجموع نظاما شمسيا ينتمي إلى نظام أكثر اتّساعا،

كأن يكون مجموع الأجزاء صورة حيّة كاملة للديوان، ويكون الديوان نموذجا لأعمال أدبية في عصر واحد، أو في بلد واحد؛ لأنَّ فكر الكاتب يعكس فكر أمّته أو عصره أو بلده.

6- تنطلق أسلوبيات النقدية من السمات اللغوية والأدبية التي تميّز عملا أدبيا من آخر.

7- السمات المميّزة في الأعمال الأدبية هي في صورتها النهائية عدول شخصي؛ لأنّه فعل أسلوبي فردي، أو طريقة خاصة في الكلام تختلف عن الكلام العادي وتتميّز منه؛ لذلك كلّ انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى.

8- يجب على الأسلوبيات التكوينية أن تكون نقدا طريفا بالمعنى العام؛ لأنَّ العمل يشكّل وحدة متكاملة، وعليه أن ينظر إليه نظرة كلّية شاملة من الداخل، وذلك بتحمّل مسؤولية الرؤية الشمولية للخطاب الأدبي، وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه، لأنَّ كل شرح للخطاب، وكلّ دراسة فقهية يجب أن تنطلق من نقد جماليته.

وقد طبق "ليو سبتزر" هذا المنهج على أعمال أدبية لكتاب مشهورين أمثال "ديدرو" و"كلوديل"، و"باريوس" و"بروست"، فحلّل أساليبهم، وانتهى إلى نتائج عجيبة كانت من العوامل التي بلوت الأسلوبيات الأدبية، وجعلتها مدرسة حقيقية أثارت باسم "الأسلوبيات الجديدة" عددا كبيرا من البحوث والدراسات في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة، ومن بين الموجهين لهذه المدرسة، وكانوا أصحاب فضل على هذا الاتجاه "دماسو ألنسو"، و"أمادو ألنسو"، وكذلك "سبويري" و"هاتز فلد".

أمّا الملاحظات التي وجهت لأسلوبيات "سبتزر" فهي كثيرة، نذكر منها رأيين:

الأوّل يقول فيه "جوييل تامين": "من أخطاء أسلوبيات سبتزر أنّها ذاتية تعلقت في معظم الأحيان بالبحث فيما يرمي إليه المؤلف، فهي لما كانت مغرقة في الأبعاد النفسية بطل أن يكون لها قانون كاختصاص علمي صارم"[92].

والثاني، يقول فيه عبد السلام المسدّي: "إنّ أسلوبيات سبتزر انطباعية (..) ذاتية كفرت بعلمانية البحث الأسلوبي"[93]، لأنّها اعتمدت النقد، والشرح، والتعليل، وهي مقاييس فيلولوجية مهمة، وضرورية في دراسة المبدع والعملية الإبداعية عند أصحاب الرؤية المعيارية.

ج- الأسلوبيات البنيوية (الأسلوبيات الوظيفية):

لم تُفوِّتْ اللسانيات الحديثة فرصة طرح "الأسلوب"، فعمدت إلى استخدام مصطلح «البنية" structure» لكي تبرز أنّ لقيمة الأسلوبية للعلامة لا بدّ أن تنتمي إلى بنيتين[94]: الأولى بنية القانون، مكانة العلامة فيه ضمن المحور الاستبدالي. والثانية بنية الرسالة، والعلامة فيها تحتلّ موقعا تأليفيا محددا.

إنّ الأسلوبيات البنيوية- انطلاقا من هذا التحديد- تحاول كشف المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية، ليس في اللغة بعدّها نظاما مجرّدا فحسب، بل في علاقة عناصرها ووظائفها.

والبيّن- من خلال هذا الطرح- هو أنّ الأسلوبيات الوظيفية بحر متموّج، أسراره عميقة، وخباياه عجيبة. والداخل إليه يصل إلى هدفه فيظفر بالتوفيق والنجاح، وقد يتيه فيكون الإخفاق، وهذه خاصية من خصائص هذا الاتجاه الصعب؛ لذلك فالسؤال المطروح: كيف ندخل هذا الحقل المعرفي؟ وما هي مفاهيمه التي تعدّ مفاتيحها؟

لا شكّ أنَّ لكل عصر فرسانه، ولكلّ اختصاص مفاهيمه التي تتحكَّم فيه، ومفاهيم الأسلوبيات الوظيفية هي البنية، اللغة والكلام، الوظائف اللغوية الستّ، الوحدات الصوتية المميّزة، القيمة الخلافية، الرؤيتان الآنية والزمانية، محورا التأليف والاختيار.

1- البنية[95]:

هي نسيج ينشأ من تعاضد ثلاث أسس:

أ- الشمولية:

وتعني التماسك الداخلي للوحدة، إذ هي كاملة في ذاتها كالخلية الحيّة تنبض بالحياة التي تشكّل قوانينها، وطبيعة مكوّناتها الجوهرية، حيث إنَّ كلّ مكوّن من هذه المكوّنات لا يجد قيمته في ظلّ نسيج كلّي شامل مسمّى الوحدة الكليّة.

ب- التحوّل:

وهي عملية توليد تنبع من داخل النسيج، كالجملة التي يمكن أن يتولّد منها عدد من الجمل تبدو جديدة، وهي كذلك؛ لأنَّها لا تخرج عن قواعد التركيب اللغوي للجمل.

ج- التحكّم الذاتـــي:

وهو استغناء البنية بنفسها عن غيرها، ووظيفتها تنتج من الداخل دون اعتماد عوامل خارجية؛ لأنَّ الجملة في عملية التحويل والتوليد لا تحتاج إلى مقارنة أو موازنة مع أيّ وجود عيني خارج عنها كي يقدّر صدقها، فهي تعتمد سياقها اللغوي فقط.

2- اللغة والكلام:

مفهومان روّج لهما سوسير، وأحكم استغلالهما عمليا، وقد تحوّلا بعده إلى واقعين جرًّا اللسانيين والنقاد إلى احتمالهما في تحليل الظاهرة الأدبية والأسلوبية، فتلوّنا بسمات اتّجاهاتهم النقدية (كاللغة والخطاب)، و(الجهاز والنص)، و(الطاقة والإنجاز)، و(النمط والرسالة).

أمَّا اللغة فهي نتاج الجماعة، ومخزونها الذهني الذي تمتلكه، وأمّا الخطاب فهو نتاج فردي حرّ وإرادي يختاره المتحدّث من ذلك المخزون ليعبّر به عن فكره أو رسالته.

3- الوظائف اللغوية الستّ[96]:

هي نظرية جاكبسون اللساني البنيوي الذي يستند إليها الخطاب انطلاقا من شكل جهاز التخاطب في نظرية الإخبار التي دقّق عناصرها الستّة، وهي: المرسل والمرسل إليه، والرسالة، وهي محتوى الإرسال تستند إلى سياق، وسنن يشترك فيها طرفا الجهاز، وقناة وهي أداة توصيل تربط بين المرسل والمرسل إليه.

والطريف هنا أنَّ كلّ عنصر من هذه العناصر يولّد وظيفة متميّزة، فالمرسل يولّد الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية، والمرسل إليه تتولّد عنه الوظيفة الإفهامية، والسياق يولّد الوظيفة المرجعية، والقناة أو الصلة تولّد الوظيفة الانتباهية، والسنن يولّد الوظيفة المعجمية، أي: وظيفة ما وراء اللغة، والرسالة تتولّد عنها الوظيفة الشعرية.

4- الوحدات الصوتية المميّزة[97]:
يهتم بهذه المسألة فرع في اللسانيات يسمّى الصوتيات الوظيفية، وهو اتجاه ينطلق من فرضية، وهي أنّه يوجد في كلّ لغة من لغات العالم عدد محدود من الوحدات الصوتية الأساسة (...) التي تستخدمها تلك اللغة للتفرقة في المعنى بين الكلمات[98]. وتهدف هذه النظرية إلى إبراز هذه الوحدات بموازنة ثنائيات من الكلمات التي استبدلت وحداتها الصوتية بوحدات أخرى تغيّر معنى الكلمة، وتعرف هذه الثنائيات بالأزواج الدنيا التي لا تجد هذه الوحدات قيمتها إلاّ في صلبها "كسار وصار"، "وقال ومال"، "وخَلق وخُلق".

5- الدال والمدلول[99]:
هي علامة لسانية- ذات أهمية بالغة في الدرس اللساني- مكوناتها الأساسة أصوات تصدر عن الإنسان لتوصيل رسالة ما، أو التعبير عن فكرة ما، وقد ركّز سوسير البحث في طبيعتها، وهويتها، ووظيفتها، فانتهى إلى أنّها اعتباطية تعسفية تعتمد التواطؤ العرفي.

6- القيمة الاختلافية:
مفهوم ينطلق من كون الدوال لا تعرف من خلال خصائصها الأساسة، وإنّما يتمّ ذلك من خلال تمايزها واختلاف بعضها عن بعض ككلمة (حبّ) التي هي وحدة ذات دلالة ليس لشيء في ذاتها، لكن لوجود (الكره)، ولولا الحزن والإيمان لما عرفنا الفرح والكفر، فالكلمات في هذا السياق إذن عرفت بالتمايز والاختلاف ليس غير، وهذا ما ينسحب على قول القدامى "بالضدّ تتبيّن الأشياء".

7- **الآنية والزمانية:**
مفهوم جاء به دي سوسير لتحويل الاهتمام من الاعتناء بالرؤية التاريخية التطورية التي تهتم بترابط العناصر وتعاقبها إلى الرؤية الآنية التي تهتم بحالة من الحالات في زمان ومكان محدّدين، كدراسة لغة المتنبي في العصر العباسي، أو دراسة القرآن الكريم في المدوّنة القرآنية.

8- **محورا التأليف والاختيار**[100]:
هو تحرّك على مستوى العلاقات بين الوحدات، وقد يكون التحرك أفقيا يعتمد التجاور بين الكلمات بحسب قوانين النظم ككلمتي "جاء" و"الرجل" يمكن التأليف بينهما "جاء الرجل"، عكس "جاء" و"غاب"؛ لأنّ الكلمات في المحور التأليفي تؤسس وظائفها على علاقاتها بمجاورتها لما سبقها، ما لحقها من كلمات. وقد يكون التحرّك "عموديا" يعتمد علاقات "الغياب"، وهي عملية طبيعية إيحائية تقوم على إمكان استبدال أية كلمة بكلمة أخرى، وهي ممارسة اختيارية تحدث انطلاقا من السلسلة العمودية، حيث يمكن أن تحلّ كلمة محلّ كلمة أخرى لتشابه صوتي أو صرفي أو دلالي، ككلمة "بدر" التي تستمدّ دلالاتها من وجود كلمات مثل: قمر، هلال، محاق (...) أو كلمة تعليم التي وزنها "تفعيل" والتي تستمد وجودها من سلسلة الكلمات في المحور العمودي مثل، تكسير، تكبير (...) وغيره. فهذه العلاقات هي طاقات مخزونة في ذاكرة اللغة، وتتداخل مع الكلمة في حالة الإبداع، وفي حالة التلقّي، وتختلف هذه الوحدات في طاقاتها المخزونة في ذاكرة الجماعة، وقد يلجأ المبدع أحيانا إلى هذا المخزون يستثمره في إغناء الخطاب وشحنه بدفق إيحائي عميق لتحقيق الوظيفة الشعرية.

هذه بإيجاز- المنطلقات الأساسة التي أفرزت كلّ المدارس النقدية المعتمدة اللسانيات، ولا سيّما الأسلوبيات البنيوية التي استفادت من جهود جاكبسون الذي دقّق النظر في مفهوم الوظيفة الشعرية المتولّدة عن الرسالة، وهي وظيفة يمكن أن تحقّق وجودها باعتماد محوري التأليف والاختيار، يقول: "وسنضرب على ذلك مثلا بكلمة "طفل"، ولتكن هي موضوع الرسالة، فالمتكلم يقوم بعملية اختيار من بين مجموعة الأسماء الموجودة، والمتشابهة تقريبا مثل: طفل، صغير، وليد، رضيع وتتعادل هذه الكلمات كلّها تقريبا مع بعض وجهات النظر، ولكي يعلّق على الموضوع فإنّه يقوم بعملية اختيار لفعل من الأفعال الدلالية المناسبة، مثل نام، نعس، رقد، غفا، وتتآلف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية. هكذا نرى أنّ الانتخاب يقوم على قاعدة التعادل والتماثل والتنافر، والترادف والتضاد، بينما يقوم التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للاتخاذ على محور التأليف"[101].

وقد كان لهذا المفهوم حظّ واسع، وانتشار سريع بين اللغويين والنقّاد فاصطنعه كلّ من "ليفان" و "ريفاتير"، فانتهيا من خلال أعمالهما التطبيقية الجادة إلى أنّ هناك أشكالا موصوفة في أوضاع متعادلة، تعطي تعادلات دلالية هي التي تمنح الخطاب أو القصيدة نسقها اللساني، وبنيتها المعجمية، وبالتالي نسيجها وأسلوبها.

أمّا الملاحظات التي وجّهت إلى الأسلوبيات البنيوية فهي إفراطها في الاعتناء بالشكل دون المعنى، أي: الاهتمام بالبنية دون الدلالة، وهي مسألة مهمة في الأبحاث اللغوية خاصة كما أخرجت من دائرة اهتماماتنا فضاء الخطاب، فحرمت الفعل الأدبي واللغوي من جانب مهم من حياته. ونعني هنا بفضاء الخطاب لكلّ العوامل والمؤثرات، والظروف التي تساعد على فهم الخطاب الأدبي، والولوج إلى أسراره والكشف عن عمقه وجماليّاته.

د- أسلوبيات العدول (أو الأسلوبيات السيميائية):
ظهر هذا المفهوم في أواخر القرن التاسع عشر على يد "فون درجبلتس" سنة 187، حينما أطلقه على دراسة الأسلوب من خلال الانزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، وهي وسائل عدّت تفضيلات خاصة يؤثرها الكاتب عند التأليف كاختياره كلمات وصيغا دون غيرها ليعبّر بها عن نفسه[102]. ثمّ تطوّر هذا المفهوم فصار عند "مورزو" سنة 1931 دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين الوسائل التي تضعها اللغة في متناول المبدع، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمّى "حالة الحياد اللغوي"، أو الانطلاق من نوع من درجة الصفر[103] في الأسلوب أو من شكل لغوي أقل ما يمكن تمييزه"[104]. وصارت عند "ليو سبتزر" السمات المميّزة في الأعمال الأدبية انزياحات شخصية؛ لأنّها أفعال أسلوبية خاصة في الكلام، تختلف عن الكلام العادي وتتميّز منه؛ لذلك عدّ كلّ عدول عن القاعدة انعكاسا لانزياحات في بعض الميادين الأخرى[105].
وقد بحث ضمن هذا التطوّر "بيير جيرو" (1954) عن مقياس موضوعي لأنواع العدول باعتماد منهج إحصائي، فانتهى إلى أنّ الألفاظ ذات التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب بالقياس إلى التواتر الموضوعي من خلال كتاب آخرين معاصرين له تكون هي الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب.
ويحاول "ريفاتير" سنة 1961 أن يضبط مفهوم العدول في المعيار، فيذهب إلى أنّه احتمال ضعيف في خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية، وهذا الإجراء قد يجنّب اللجوء إلى مفهوم المعيار، أو الاستعمال العادي الذي يصعب إقراره[106].
أمّا "هنريش بليث"- وهو من المعاصرين لنا- فقد استقرّ لديه أنّ أسلوبيات العدول يمكن أن تقوم على أساس المعيار النحوي نحوا ثانيا مكوّنا من صور انزياحية ذات طبيعتين، فهي خرق للمعيار النحوي، وتقييد له في الوقت ذاته[107].

نظرية العدول عن المعيار اللغويّ:

جميع أبناء اللغة يملكون اللغة التي هي نظام مخزون في أذهانهم، سواء أنظرنا إليها على أنّها "منظومة علامات لغوية ليس غير" أم أنّها "منظومة قواعد لا منظومة علامات لغوية". فكلّ جماعة تملك هذا النظام تستطيع أن تتواصل وتتفاهم، أمّا إذا اختلّ النظام في أذهان الجماعة فإنّه لا يكون هناك خطاب ولا تخاطب بينهم، فينطلق الفرد من الذاكرة المختزنة ؛ ليحقّق الكلام الفعلي الذي ينطق به، أو يكتبه. والكلام هو خرق وانتهاك- باستمرار- لنظام اللغة لممارسته النطقية، ومنها جاءت لسانيات "دي سوسير" للتفرقة بين «اللغة و الكلام»، ونظرية تشومسكي في التفرقة بين "الطاقة compétence والإنجاز"performance، فالطاقة هي النظام اللغوي، والإنجاز هو الوجه المنجز في الكلام[108].

ومن هذا المنطلق تهتمّ أسلوبيات العدول اهتماما كبيرا في الخروج عن المعيار، وتعرّف البحث الأسلوبي على أنّه "علم الانحرافات"، والعدول قد يكون انتهاكا للقواعد النحوية كجملة تشومسكي: (الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بقسوة)، أو أن يكون العدول في المحور الاختيار، أي العملية الاختيارية كقول البحتري:

إذا العين راحت وهي عين على الجوى :: فليس بسرّ ما تسر الأضالع[109]

فكلمة "عين" قد عدلت عن محورها العمودي الاختياري بدلالتها على الجاسوس، وهذا ما يسمّى بالمجاز اللغوي عند البلاغيين، أو كقول الحجاج بن يوسف: "إنّي لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها"، فالعدول حاصل في المحور الأفقي التأليفي، وهو اجتماع الفعل أينع مع الرؤوس، وهذا ما يسمّى عند البلاغيين بالاستعارة المكنية، أو كقوله تعالى: ﴿كِتَٰبٌ أَنزَلۡنَٰهُ إِلَيۡكَ لِتُخۡرِجَ ٱلنَّاسَ

وذلك في كلمتي: ﴿مِنَ ٱلظُّلُمَـٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ﴾ الذي فيه عدول في المحور الاختياري، الظلمات والنور، حيث دلّت الأولى على الضلال، والثانية على الإيمان والهدى، وهذا ما يسمّى عند البلاغيين "الاستعارة التصريحية".

وانطلاقا من هذا فالتصادم مع قوانين محوري التأليف والاختيار هو ذو أثر كبير في تحقّق الشعرية وبناء الصور فيه؛ لذلك كان الشعر في معظمه: "ضربا من التصوير"، وهو في جوهره يقوم على إيجاد علاقات تأليفية واختيارية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المألوف ممّا يترتّب على ذلك انحراف دلالي يولد دلالات جديدة مبتكرة.

والعدول قد يكون في الصيغ الصرفية، كقول الفرزدق:

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم :: خضع الرقاب نواكس الأبصار[110]

العدول هنا من منظار الصرفيين هو في صيغة "نواكس" التي هي صفة لمذكّر عاقل وبالتالي لا تجمع على "فواعل"، وهو جائز للمؤنث، كحامل "حوامل"، لكن الحاصل هو أنّ الفرزدق يقصد بدليل أنّه علّل ذلك بقياس جِمال على رجال. وما دام الفرزدق عمد إلى هذا الانتهاك عمدا، فهو يصف الرجال عند رؤية يزيد بالذلّة والانكسار، وتنكيس الأبصار، ممّا كانت تفعله النساء المحتشمات عند رؤية الرجال ذوي المهابة والقدر. ويبدو أنّ الفرزدق كان يريد الإشارة إلى شيء من هذا عندما استخدم "نواكس" جمعا لناكس وصفا للرجال في هذه الحالة على أنّ لهم من صفات النساء ما يجعلهم في مقام واحد.

والعدول قد يكون مقطعيا (خطابيا)، وهو انحراف إجباري، لتحقق الشعر؛ ويتمثّل في العدول عن مستوى الكلام العادي إلى مستوى "الخطاب الشعري"، إذ

يتعيّن على الشعر أن يكون موزونا مقفّى"، وهذا خروج عن مستوى الكلام العادي إلى خطاب غير عادي، وانظر إلى قول الأصمعي وهو يخاطب جارية[111]: "فالتفت إلى صاحبي فقلت: هل رأيت أعجب من هذا؟ قال: لا؛ والله، ولا أحسبني أراه. ثمّ قلت: يا هذه إنّي أراك حزينة، وما عليك زيّ الحزن، فأنشأت تقول:

فإن تسألاني فيم حزني؟ فإنّني :: رهينة هذا القبر يا فتيان
وإنّي لأستحييه والترب بيننا :: كما كنت استحييه حين يراني

فإجابة الجارية شعرا يعني أنّها انطلقت من الدرجة الصفر في الكلام، وكان عليها أن تردّ على السؤال بكلام عادٍ، لكنّها عدلت عن المألوف بخطابها الشعري؛ لأنّ الدفقة العاطفية الحزينة لا يسعها الكلام العادي، ولا لغة النثر نفسها.

ودرجات الانحراف عن المستوى الحيادي متعدّدة ومتنوّعة تختلف باختلاف عبقرية المتحدّثين، ذلك أنّ متكلّما ما قد يقول: "لقد بتّ مهموما، ومغموما، ولم أستطع النوم طول الليل". فيقوله شاعر[112]:

"وليل كموج البحر أرخى سدوله :: عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لمّا تمطّى بصلبه :: وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيّها الليل الطويل ألا انجل :: بصبح، وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأنّ نجومه :: بكلّ مغار الفتل شدت بيذبل
كأنّ الثريا علّقت في مصامها :: بأمراس كتان إلى صمّ جندل"

فالشاعر في هذه الأبيات يقرن من طريق كاف التشبيه بين الليل والبحر المادر الكثيف الموج، ويجعل ظلمات الليل سدولا يرخيها عليه بأنواع الهموم، فيبدو وسط هذا كلّه غريقا في ظلمات بحر يغشاه موج من فوقه موج، وتمثّل هذه الأمواج

حيوانا خرافيا له صدر واحد، وصلب طويل ممتد، وأعجاز متراكمة مترادفة، وهو يجثم بصلبه هذا الذي يمدّه الصلب الطويل والأعجاز المتتابعة فوقه، فلا يملك إلاّ أن يخاطبه مستعطفا وقد تجسّد له: "ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح"، ثمّ يمثل له هذا الليل بظلماته خيمة شدت بغليظ الحبال متينها إلى الجبال، والصخور الصمّ الشداد، فلا تتحوّل ولا تريم.

إنَّ أسلوبيات العدول- من هذه المنطلقات كلّها- قد شقّت طرقها نحو تأسيس أسلوبيات علم الانحرافات، تهتمّ بكل المخالفات المبررة وغير المبررة، وهذه المخالفات عمقها التجاوز والانحراف، وإن كان التجاوز والانحراف أعمّ من الانتهاكات لمحوري التأليف والاختيار، أو القواعد الصرفية، والقواعد النحوية، والشعر لا يهدّم اللغة العادية المألوفة إلاّ لكي يعيد بناءها استجابة لغاية أسمى.

4- اللسانيات والمعارف الأخرى:

اللسانيات من حيث هي علم من العلوم الإنسانية، والبنيوية من حيث هي منهج يبحث في الظواهر ويدرسها، قد ولّدتا نزعة في معالجة المسائل المتّصلة بالعلوم الاجتماعية، تعتمد الانضباط الموضوعي المستند إلى مقومات التيار العلماني الذي شمل- من بين ما شمله- ميدان الدراسات الأدبية، لتقويم الأثر الفني علميا، فظهر بذلك مشغل جديد ضمن فروع شجرة اللسانيات، يتّصل رأسا بالأدب من حيث يعتزم البحث عن نظرية الخطاب الإبداعي- الشعري منه والنثري- وأصبح النقد الأدبي في أمسّ الحاجة التي تتبع مكتشفات اللغويين في مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية[113].

وهو اعتبار تشكّلت فيه المادة المستثمرة من كلّ المصادرات؛ "لأنّه يستمدّ شرعيته من مبدأ تمازج الاختصاصات في المعرفة الإنسانية كليا، ومداره (الإيمان) بأن فروع

اللسانيات لا يتسنّى لها النّماء إلاّ متى دكّت أمامها حواجز التخصص الضيق[114].
انطلاقا من هذا المبدأ الجوهري استطاعت الأسلوبيات أن تقيم علاقات حيوية بين معارف شتّى منها: اللسانيات، والشعريات، والبلاغة، والنقد، والنحو.

أ- الأسلوبيات واللسانيات:
يزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبيات في بعض المجالات، فيمتزج فيه المقياس اللغوي بالبعد الأدبي الفنّي، استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث البلاغي، فإذا كانت عملية الإخبار علة الحدث اللساني أساسا، فإنّ غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبيات في هذا المقام لتتحد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية[115].
لقد أنجبت لسانيات دي سوسير أسلوبيات شارل بالي، وولدت البنيوية التي احتكّت بالنقد الأدبي، فأخصبا معا شعريات (poétics) جاكبسون وتودوروف، وأسلوبيات ريفاتير، وهي تيارات ومدارس استمدّت رصيدها المعرفي من اللسانيات؛ لذا يذهب ميشال ريفاتير في كتابه محاولات في الأسلوبيات البنيوية إلى أنّ الأسلوبيات منهج لساني[116].
وينحو استيفان أولمان المسلك نفسه، فيعد الأسلوبيات علما لسانيا، يقول: إنّ الأسلوبيات اليوم هي من أكثر فروع اللسانيات صرامة (..) ولنا أن نتنبّأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا[117].

ب- الأسلوبيات والشعريات:
إنّ شعرية البلاغة التي شاعت في عصر النهضة ترتكز على أثر المقوّمات البلاغية وعلى استعمالاتها، وشعرية الأسلوب مثل شعرية ليو سبتزر، تعالج أدبية النص

باعتبارها مجموعة من الخصائص الملازمة للغة الجمالية، وهكذا فالأسلوبيات والشعريات تمتلكان دلالة أساسة بالنسبة إلى نظرية الأدب، أي أنّهما يكونان إمكانين لمقاربة الأدب؛ لأنّ بلاغة الأسلوب ستشدّ الانتباه إليها ليس لأنّها توجد في مركز الحوار فحسب، بل لكونها نقطة التقاء ثلاثة مباحث هي: البلاغة والأسلوبيات، والشعريات[118].

وقد حظي مفهوم "الأثر" بعناية الأسلوبيات والشعريات، فأولياه اهتماما بالغا فنظرا إلى الأسلوب على أنّه وحدة. يقول "ميشونيك": "الأثر إنّما هو الذي يصنع الأسلوب. أمّا الأسلوب فلا يصنع الأثر"[119]. غير أنّ "دي لوفر" في كتابه: "الأسلوبيات والشعريات في فرنسا" يذهب إلى أنّ الأسلوب هو اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم وعبقريتهم[120].

أمّا الدكتور عبد السلام المسدّي فيرى أنّ لسانيات دي سوسير قد أنجبت أسلوبيات شارل بالي، واللسانيات نفسها قد ولّدت البنيوية التي احتكّت بالنقد الأدبي، فأخصبا معا شعريات "جاكبسون وتودوروف"، وأسلوبيات "ريفاتير"[121].

لكن "جان لوي كابانس" عندما دقّق في الخصائص التي تميّز الأسلوبيات من الشعريات انتهى إلى أنّ ما يفرق بين الاتجاه الشعري والاتجاه الأسلوبي هو أنّ الشعريات تظلّ مسوسة بمنظار منهجي، إذ لا تبحث عن الصفة المميّزة لأسلوب ما نسبة إلى قاعدة خارجة عن الأثر، فلا تدرس الصفة المميّزة للعلامات إلاّ داخل منظومة الأثر.

ثمّ إنّ "الأثر نفسه" - كما يراه ميشونيك - حتّى وإن استخدم من قبل بعض الباحثين مثل "تودوروف"، إنّما هو ينطلق منه لإنشاء "شعريات عامة" تتّجه لا إلى آثار حقيقية، بل إلى ممكنات الأدب.

وإذا ما أدركت الشعريات على هذا النحو، فإنّها تغدو منطلقا للخطابات الأدبية[122]، وقد طرح اللساني "سمويل ليفن" فكرة الشعريات والأسلوبيات من خلال مفهومي "الخطاب والأسلوب"، فأشار إلى أنّ العلاقات القائمة بين مختلف العناصر اللغوية على طول نص ممتد لا تعود ضرورة إلى الخروج بخلاصة مهمة، لأجل التحليل الأسلوبي "إذ توجد [كما يرى] في الخطاب العادي علاقات تتخطى حدود الجملة، وعلى سبيل المثال نجد هذه العلاقات في استعمال الضمائر، حيث يكون ما يعود عليه متحققا في جمل سابقة، أو في أنماط أخرى من التطابق بين العناصر واقعة في جمل متتابعة، مثال ذلك تطابق العدد، وزمن الفعل. هذا النمط الثاني من التطابق ضروري، ولهذا فلا صلة له بمسألة الأسلوب، في حين أنّ النمط الأوّل، وإن لم يكن ضروريا بالمعنى الدقيق، فإنه عادٍ إلى حدّ أنّ عدم التمكّن من ملاحظته هو فقط ما يكون وثيق الصلة بالتحليل الأسلوبي"[123].

ج- الأسلوبيات والبلاغة:

كانت البلاغة -كما يرى "بيير جيرو"- في الأصل فنًّا لتأليف الخطاب، ثمّ انتهت إلى احتواء التعبير اللساني كلّه، وبالاشتراك مع الفنون الشعرية احتوت الأدب جميعا[124].

فالأسلوبيات هي دراسة المتغيرات اللّسانية إزاء المعيار القاعدي، والبلاغة تواجه هذه القواعد والقواعد في المنطق العلمي هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام، والقواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه.

بناءً على هذا يقرّ "جيرو" بأنّ الأسلوبيات بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنّها علم التعبير، وهي نقد الأساليب الفردية، ومن ثمّة فالبلاغة فنّ للتعبير الأدبي



وقاعـدة في الـوقت نفـسه، وهـي أيـضا أداة نقدية تـستخدم في تقـويم فـن كـبار الكتاب[125].

انطلاقـا من هذا الطرح تتكشفّ أهمية البلاغة عند اللسانيين، فالناقد "جورج مونين" يدعـو الـنقاد والدّارسين إلى وجوب اعتماد النظرة المعيارية للوجه البلاغي القديم؛ لأنَّ قـواعد الـبلاغة القديمـة تـساعد على فهم الأدب وأسبابه، فهي ما تزال تدقّق الوصف، وتصيب -إلى يومنا هذا- بفضل قوالبها الأسلوبية كالاستعارة، والكناية، والـتورية، والطباق، والتكرار ... وغيره. بهذه المبررات العلمية ينتهي "مونين" إلى أنّ كـلّ أسلوبيات تفضي إلى بلاغة، وأنَّ كلّ نظرية لا تفسّر لماذا تصبح كلّ أسلوبيات بلاغـة لن تبلغ منابع سرّ الأسلوب الحقيقية[126]، وذلك لأنَّ الأسلوبيات والبلاغة يقيمان منذ زمن علاقات وطيدة تتقلص الأسلوبيات أحيانا حتّى لا تعدو أن تكون جـزءا من أنموذج التواصل البلاغي، وتنفصل حينا عن هذا الأنموذج، وتتّسع حتّى تكاد تمثّل البلاغة كلّها باعتبارها مختزلة[127].

هـذه العلاقـات بـين الأسـلوبيات والـبلاغة- كما يراها فتح الله سليمان-: "تتمثّل أساسـا في أنّ محـور الـبحث في كلـيهما هـو الأدب، إلاَّ أنَّ النظـرة إلى هذا الأدب تختلف في المنظار الأسلوبي عنها في المنظار البلاغي، فالأسلوبيات تتعامل مع النص بعد أن يولد، فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي، وهي لا تنطلق في بحثها من قوانين سـابقة، أو افتراضـات جاهـزة، كمـا أنـه لـيس مـن شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة، أو الرداءة.

أمـا البلاغة فتستند -في حكمها على النص- إلى معايير، ومقاييس معينة، وهي من حـيث الـنشأة موجـودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات، واشتراطات تهـدف إلى تقـويم الـشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى، والتأثير، والإقناع، وبـث الجماليات في

النص[128].

وعلاقة الأسلوبيات بالبلاغة عند صلاح فضل هي علاقة الحياة بالموت، أو الموت والحياة ذلك أن الأسلوبيات -كما يراها- عندما شبّت أصبحت هي البلاغة الجديدة في دورها المزدوج إذ هي علم التعبير، ونقد للأساليب الفردية، لكن دورها هذا لم يتكون هذا لم يتكون دفعة واحدة، بل أخذ ينمو ببطء تدريجي يكتسب خلاله العلم الجديد تحديدا دقيقا لموضوعه وأهدافه، ومناهجه، ويتبين ما ورثه من أمته، ليختبره، ويفيد منه[129].

لكن الدكتور محمد عبد المطلب يرد علاقة الأسلوبيات بالبلاغة إلى مفهومي: القصور والجمود فيرى أن قصور البلاغة، وعدم تجاوزها بعض الإشكالات المعرفية قد أتاح للأسلوبيات أن تكون الوريث الشرعي للبلاغة،" ذلك أن الأخيرة وقعت في دراستها عند حدود التعبير ،ووضع مسمياته، وتصنيفها،وتجمدت عند هذه الخطوة، ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل، كما لم يتبين لها بالضرورة دراسة الهيكل البنائي لهذا العمل وكان ذلك تمهيدا لحلول (الأسلوبيات) في مجال الإبداع وبديلا يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء عملي يبعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتعريفات كادت تغطي على كل قيمها الجمالية[130].

قد تعرضت الآراء السابقة للعلاقة بين الأسلوبيات، والبلاغة على أسس لغوية، وذلك بتناول الأجناس البلاغية التي لها أهمية خاصة في مجال اللسانيات النظرية، والتطبيقية والبلاغة، كما هو معلوم، تتضمن أجناسا علمية تستخدم في إنتاج النص والتي بمساعدتها يمكن إدراك أسرار الخطاب، ونشأته وظروفه، وهي عوامل تقوم بدور مهم في مساعدة القارئ لاسترجاع الأسلوب في الأسلوبيات، وفي البلاغة

يتعدى مجرد تأثير الحديث على الجماهير، فقامت -بناء على هذا الجانب- نظرية النص العلمية التي وضعها "بروير" في إطار الدراسات الأدبية الألمانية[131].

غير أن هناك من يفرق بين الأسلوبيات والبلاغة، ليس على أساس القطيعة والهجر، بل على اعتبار أن الأسلوبيات محاولة منهجية تركز على فهم النص من خلال لغته لإدراك علاقته الداخلية، وللكشف عن قيمة بنيته الفنية التي يتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية، وهي تنحو منحى علميا من حيث أن معطيات موضوعها تتجوهر حول مادة مجردة هي اللغة[132].

وقد ردّ الدكتور صلاح فضل في آخر مؤلفاته العلاقة بين الأسلوبيات والبلاغة إلى مفهومي التجريد، والتنظيم التقني اللذين يميزان العلمين.يقول: "إذا تأملنا العلاقة بين علمي الأسلوب والبلاغة الجديدة، وجدنا أنها تقوم على أساس الأسلوب دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبّع للملامح المنبثقة منه حتّى إذا بلغت عملية التصنيف درجة محددة في التجريد الذي يسمح برصد أشكال التعبير، وقوانينه العامة المستخلصة من البحوث التجريبية، المتوافقة أو المتخالفة مع ما استقر في الوعي النقدي من معطيات أمكن عندئذ الدخول في دائرة البلاغة العامة، إذ تستقطب بدورها خلاصة النتائج الأسلوبية، وتتلمس الاتساق، والانتظام المعرفي والتقني فيها[133].

د- الأسلوبيات والنقد:

يذهب "بيير جيرو" إلى أن أسلوبيات "شارل بالي" تعني دراسة القيمة الأسلوبية للأدوات التي يستخدمها التفكير، ليعبر الخطاب في استخدام المصادر الأدبية؛ ففي الحالة الأولى تكشف السمات الخاصة لمختلف أدوات التعبير داخل اللغة، وفي حالة ثانية ينظر إلى هذه الأدوات من خلال علاقتها بالفرد نفسه من خلال الطريقة الخاصة التي يعبر بها[134].

إن الأسلوبيات مصبها النقد، وبه قوام وجودها -كما يرى الدكتور عبد السلام المسدي- إذ هي تعنى بالجانب الفني للظاهرة اللغوية، وتوقف نفسها إلى استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي[135].

وهكذا يزدوج المنطلق التعريفي (للأسلوب) فيمتزج فيه المقياس اللغوي بالبعد الأدبي الفني استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي، فإذا كانت عملية الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي (الأسلوبيات) في هذا المقام لتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية[136].

وقد تبلور هذا المفهوم الذي يربط الأسلوبيات بالنقد عند بعض الأسلوبيين الألمان: "ليو سبتزر"، والأسلوبيين الإيطاليين: "ديفوتو" خاصة، وما نشره في كتابه القيم "الأسلوبيات الإيطالية"، إذ طرح فيه العلاقة بين المعرفتين، ذلك أن الأسلوبيات عنده تعنى بالاختيارات الفردية في مادة اللغة، ويفهم من هذه الأخيرة النمو، والمؤسسات الاجتماعية الشرعية، والنقد يعنى بالاختيارات التي تتم من وجهة النظر الجمالية في تنظيم العمل الأدبي، وتعد هذه الرؤية بدورها تكييفا لمصطلحات "همبولت" عن الطاقة المقابلة للقصد الأسلوبي والمادة الموازية لأسلوب المبدع. وهو الإشكال الذي يراه الدكتور صلاح فضل لا يزال قائما في هذا القرن[137]، إذ الصعوبة تتمثل في كيفية إدماج العناصر الأسلوبية في بنية العمل الأدبي الشاملة، أي كيفية اكتشاف العلاقة بين البينات الأسلوبية الصغرى، والبينات التركيبية الكبرى في وحدتها الجمالية، وهو الجهد الذي قام به مجموعة من أقطاب النقد الموضوعي الذي يعتمد وصف الأسلوب، ويبتعد عن نقد القيم الإنسانية المتضمنة في العمل الأدبي لما في ذلك من طابع ذاتي لا يستند في أحكامه إلى الجسم اللغوي للعمل الأدبي[138].

لـذا نبّه الدكتور عبد القادر المهيري -انطلاقا من هذا الإشكال- الدارسين، والنقاد إلى التـزام الحـذر، فقال: "وازداد الشعب في ما اصطلح على تسمية بالأسلوبية (اي الأسـلوبيات)، فبالإضـافة إلى أن دراسـة الأسـلوب تعـتمد الخطـاب، وهـو مـادة تستعـصي عـن التفكيك الذي يقتضيه البحث الموضوعي، فإنه من العسير تخليصها مـن سـلطان النـسبة، فالمعطـيات الـتي تتـناول بالدرس في هذا المجال رهين ظروف الكتابة وبنية الأثر الأدبي،وأهداف الكاتب، وزيادة على كل هذا، وذاك فهي رهينة نظـرة الـباحث وحساسيته"[139] . غير أن محمد عبد المطلب لا يرى حرجا في الإقرار بـأن الأسلوبيات عملية إثراء للأدب بكل فنونه؛ لأنه لا يمكن لباحث أو متذوق -كمـا يـرى- أو ناقـد أن يتـصور وجود أدب دون أسلوب، مما يؤكد اتصال البحث الأسـلوبي بـالأدب، ومـن ثمـة يدعـونا ذلك إلى القول بأن هناك اتصالا أكيدا بين الأدب والأسلوب والنقد الأدبي[140].

هـ- الأسلوبيات والنحو:

لقـد أظهرت دراسة "تشومسكي" أن ما يتطلب في النظرية اللسانية هو شيء أكثر من مجـرد كـون الـنحو القائم عليها يولد كل الجمال النحوية في لغة ما، ذلك أن مسألة "الاختـيار" الـتي تقود إلى النظر في الأسلوبيات تكشف دراسات اللسانيين في أمريكا الشمالية عن مقاربتين لمسألة ما يشّكل الأسلوب.

ويمكن التمثيل للمقاربة الأولى بالتعريف الذي يقترحه "برنار بلوخ".

إن أسلوب الخطاب ما هو الرسالة المحمولة بوساطة توزيعات التواتر والاحتمالات الانتقائـية لـسماته اللغـوية، وبالخـصوص من حيث تختلف هذه التوزيعات، وهذه الاحـتمالات عـن تلك التي تختص بها اللغة ككل، والمقاربة الرئيسة الأخرى لمسألة الأسـلوب هي تلك التي دافع عنها "أرشيبالد هيل"، وتؤكد هذه المقاربة ان الأسلوب هـو الرسالة المحمولة بوساطة العلاقات بين العناصر اللغوية الواقعة في نطاق أوسع

من الجملة، أي في النصوص أو في خطاب ممتد[141]. فالتحليل الأسلوبي المعتمد توزيعات التواتر، والاحتمالات الانتقائية يفيد في التعرف على أسلوب فرد ما. أما التحليل الأسلوبي المعتمد العلاقات القائمة بين العناصر اللغوية في النصوص فيفيد في التعرف على أسلوب جنس ما.

وعليه يمكن الإقرار بأنه يوجد في الخطاب العادي علاقات تتخطى حدود الجملة، وتضفي على الخطاب بنية إضافية إلى تلك البنية المستخلصة من اللغة المستعملة استعمالا عاديا[142].

الهوامش

(1) د. محمود فهمي حجازي، علم اللغة، (بين التراث والمناهج الحديثة)، مصر، 1970، ص5.

(2) د. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1985، ص31.

(3) المرجع نفسه، ص 35.

(4) د. حمادي صمود، المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية)، تونس، 1981، ص: 230.

(5) نسيج النص، المرجع نفسه، ص: 230.

(6) بيار جيرو، الأسلوبية، ص 31.

(7) د عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص: 17.

(8) المرجع نفسه، 17.

(9) د. محمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، 1981، ص10.

(10) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 140.

(11) أوستن وارين، ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972.

(12) محمد الهادي الطرابلسي، في منهجية الدراسة الأسلوبية (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية)، المطبعة الثقافية، تونس، ص: 223.

(13) د. حمادي صمود المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية، ص: 33.

(14) محمد الهادي الطرابلسي، في منهجية الدراسة الأسلوبية، ص 223.

(15) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، ط 2، مصر، 1985.

(16) د. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 72.

(17) لقد قمنا بترجمة القسم الخاص بمادة (stylistique) ضمن معجمه القيم Dictionnaire de linguistique، انظر مادة: stylistique، ص 457.

(18) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص 114.

(19) المرجع نفسه، ص 114، 115.

(20) المعيارية. والوصفية مفهومان: الأول استدلالي يحتاج إلى المعايير التي يستند إليها للوصول إلى غاية في إصدار الأحكام، والثاني استقرائي يستخدم ما يلزمه من أدوات الوصف للوصول إلى تحقيق غايته، وصياغة القوانين العامة، انظر صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المجلد الأول، العدد الثاني 1981.

(21) انظر Georges mounin, clefs pour la linguistique.

(22) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دمشق 1980، ص 151.

(23) Ferdinand De Sassure, cours de linguistique générale p15-16.

(24) د. صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وأجراءاته)، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، ص 12.

(25) المرجع نفسه، ص 12، 13.

(26) انظرAntaine, linguistique historique et linguistique générale p174.

(27) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس 1977، ص 39.

(28) انظر: Charles bally, traité de stylistique française ,Paris, 1951, p12.

(29) المرجع نفسه، ص 12.

(30) المرجع نفسه. ص 16.

(31) د. سليمان القطار، الأسلوبية علم وتاريخ، ص135-136 (مقال مترجم ضمن مجلة فصول)، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المجلد الأول، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة 1981.

(32) المرجع نفسه، ص 136.

(33) المرجع نفسه، ص 136.

(34) انظر . George Mounin, clefs pour la linguistique, p : 40

(35) انظر: Jules, précis de stylistique Française, Paris, p : 21

(36) المرجع نفسه في أماكن متفرقة.

(37) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 18.

(38) وهو كتاب نشر بالإنجليزية سنة 1948، ثمّ ترجم إلى الفرنسية سنة 1971، ثمّ نقله إلى العربية محيي الدين صبحي بعنوان: نظرية الأدب، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1972. انظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 18، وهو المرجع الذي نعتمده.

(39) رينيه ويليك (..)، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ص 223، 238، وقد أولينا هذا المؤلف عناية خاصة؛ لأنه لمس المجال اللغوي للأسلوبيات، ونظرية الأدب عموما، وقد تصرفنا في المادة لما يخدم بحثنا.

(40) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 121.

(41) انظر بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر العياشي، ص 53، مركز الإنماء الاقتصادي، لبنان، (د.ت).

(42) جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981، ص 135.

(43) المرجع السابق، ص 5.

(44) المرجع السابق، ص 16.

(45) د. سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول النقدية، ص 137.

(46) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 150.

(47) المرجع السابق، ص 136.

(48) المرجع نفسه، ص 136.

(49) بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 59.

(50) يمكن أن يعثر القارئ على هذه المحاضرة القيمة ضمن قضايا الشعرية لرومان جاكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص 24-61.

(51) انظر د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 123.

(52) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 24، 25.

(53) انظر العنوان في لغته الأصلية: Gaston, Essai d'une philosophie du style, Paris, 1968.

(54) انظر العنوان في اللغة المترجم إليها: (..) Walther Von Wartwig

(55) المرجع نفسه، ص 311.

(56) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 28.

(57) بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 79.

(58) المرجع نفسه، ص 79.

(59) المرجع نفسه، ص 80.

(60) انظر: cours de linguistique générale, p 33.

(61) نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية د. محمد العمري، منشورات دار سال، الدار البيضاء، 1989.

(62) المرجع نفسه، ص 16.

(63) الطبعة السابقة، مكتبة النهضة المصرية، 1976.

(64) انظر: أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 15-17.

(65) انظر: د. شكري محمد عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، مطبعة براس انتر ناشيونال، مصر، 1988، ص 28.

(66) دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.

(67) انظر المرجع السابق، ص 26.

(68) أمين الخولي، فن القول، ص 215.

(69) المرجع نفسه، ص 215.

(70) د. شكري محمد عياد، اللغة والإبداع، ص 28.

(71) الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977.

(72) انظر التقديم، د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 6، 7.

(73) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

(74) القاهرة، 1980.

(75) انظر كتابه الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، الطبعة الثالثة، عالم الكتب، 1992، ص 26.

(76) منشورات الجامعة التونسية.

(77) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(78) المجلد الخامس، العدد الأوّل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(79) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(80) انظر كتابه المذكور، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 3.

(81) المرجع نفسه، ص 4.

(82) انظر كتابه المذكور، ص 4-5.

(83) المرجع نفسه، ص 3.

(84) لمعرفة دقائق هذه الندوة، انظر مجلة فصول النقدية، المجلد الخامس، العدد الأوّل، أكتوبر - ديسمبر، 1984، ص 212.

(85) مطبعة براس أنتر ناشيونال، القاهرة، 1988.

(86) انظر المرجع المذكر نفسه، ص 5.

(87) المرجع نفسه، ص 6.

(88) انظر عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 146.

(89) انظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، ص 36.

(90) للتوسع في هذه المسألة، انظر بيار جيرو، المرجع نفسه، ص 36.

(91) انظر عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 148 -149.

(92) عبد الله صوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول، المجلد الخامس، عدد خاص بالأسلوبية، العدد الأوّل، ديسمبر، 1984، ص 89.

(93) انظر المرجع نفسه، ص 89.

(94) انظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، ص 74.

(95) انظر: جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة (..)، ص 8.

(96) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 153.

(97) انظر جورج مونان، معجم اللسانيات (phonologie)، ورابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري،ص49، في هذا البحث طبق مفهوم الوحدة الصوتية على التجنيس في العربية.

(98) انظر: د. فاطمة محجوب، دراسات في علم اللغة، ص 29.

(99) انظر، فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، ص 102.

(100) راجع د. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 36.

(101) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ص 33.

(102) انظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، ص 53.

(103) انظر جورج مونين، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، ص 134.

(104) الكتابة درجات، راجع رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الرباط، 1985.

(105) انظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 139.

(106) انظر جورج مونين، مفاتيح الألسنية، ص 135.

(107) هنري بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ص 36.

(108) انظر محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 11.

(109) انظر ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ج 2، ص 1153.

(110) انظر ديوانه، ص 176.

(111) انظر هذا المقطع في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

(112) انظر ديوان امرئ القيس، ص 151.

(113) انظر: د. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص: 32، بيروت 1983.

(114) المرجع نفسه، ص: 104.

(115) انظر المرجع نفسه، ص 52.

(116) انظر كتابه Essais de stylistique structurale, p 12, Paris, 1971.

(117) انظر:

Walther von Walburg, et Stéphen Ullman, problèmes et méthodes de linquistique, p 311.

(118) انظر هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، ص 13، 14، الدار البيضاء، 1989.

(119) انظر: Meschonnic, pour la poétique, p 20, Paris, 1970

(120) انظر: . Frédéric o!ffe, stylistique et poétique, p9, Paris, 1974

(121) انظر كتابه: الأسلوبية والأسلوب، تونس، 1977، ص 77.

(122) انظر كتابه النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: د. فهد عكام، سورية، ص 111، 1982.

(123) انظر كتابه: البينات اللسانية في الشعر، تر: الولي محمد (...)، دار الخطابي، 1989، ص 19.

(124) انظر: الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر العياشي، بيروت، ص 9.

(125) بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 5.

(126) انظر كتابه: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب البكوش، تونس، 1981، ص 132، 133.

(127) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص 13.

(128) أحمد، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، الدار الفنية، 1990، ص 27.

(129) انظر كتابه، علم الأسلوب (مبادؤه وإجراءاته)، مصر، 1985، ص 331، 134.

(130) انظر مؤلفه، البلاغة والأسلوبية، مصر، 1984، ص 191.

(131) انظر بلند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية "دراسة الأسلوب، البلاغة علم اللغة النصي"، تر: محمود جاد الرب، الرياض، 1987، ص 172.

(132) انظر: د. سعد أبو الرضا، في البنية والدلالة (رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية) الاسكندرية، مصر، (د.ت) ص 21.

(133) انظر كتابه: بلاغة الخطاب وعلم النص المعرفي، القاهرة، 1994، ص 178، 179.

(134) انظر كتابه: الأسلوب والأسلوبية، ص 47.

(135) د. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 53.

(136) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(137) انظر: د. صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 55.

(138) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(139) انظر مقدمة كتاب: الأسلوبية والأسلوب، ص 6.

(140) انظر كتابه، البلاغة والأسلوبية، ص 267.

(141) سمويل ليفن، البينات اللسانية في الشعر، تر: الولي محمد (..) دار الحوار، 1989.

(142) المرجع نفسه، ص: 19.

الفصل الثاني

اللسانيات والشعريات

* مفهوم الشعريات.
* مجال الشعريات.
* صلة اللسانيات بغيرها.
* اللسانيات والخطاب.

يـصير الـنص في المعالجـات الشعرية "خطاباً"؛ لارتباطه بفكرة التداولية أو الخطابية الـتي تميّـز بهـا، فـسمّي باسمهـا، وهـي مسألة حظيت باهتمام علم التواصل واللسانيات التداولـية، وكان لها حظّ في هذه الدراسة التي ترتكز على إبراز وجه جديد للنص، وذلك بـالانطلاق مـن ثنائـية "اللغـة والكلام" التي أحكم استغلالها اللساني "فرديناند دي سوسير"، واعتمدها اللسانيون من بعد، فدقّقوا في المصطلحين ولونهما بسمات اتجاهاتهم.

فكيف نظروا- إذن- إلى الشعريات والخطاب؟

1- مفهوم الشعريات:

الـشعريات جـزء لا يتجـزّأ مـن اللـسانيات، وهي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية[1].

بـدأ الاهـتمام بهـا مـع "جاكبسون" ونظريته اللسانية التواصلية التي اهتدى فيها إلى مفهوم "الرسالة"، وما يمكن أن تولّده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها؛ لأنها العمل الفني المعني بالدراسة[2].

والشعريات «poétics» مفهوم حاول اللسانيون والنّقاد العرب نقله إلى العربية، فاختلفوا، ولم يتّفقوا على تسميته تسمية واحدة، من ذلك أنّ بعضهم سمّاه: "الإنشائية"، أو "الأدبية" والـبعض الآخـر سمّـاه "الـشعرية"، وهـناك مـن أطلق عليه مصطلح "الشاعرية"[3]، فمزّقت هذه الاختلافات جوانب العلم، وأضاعت الغاية المرجوّة، فاختلف القرّاء في فهم كنهه، وأعرض عنه المبتدئون.

أمّـا نحـن فننظـر إلى «poétics» على أنّه مفهوم لساني حديث يتكوّن من ثلاث وحـدات: «poèm»، وهـي وحـدة معجمـية: "lexeme" تعـني في اللاتينـية "الـشعر" أو القـصيدة، واللاحقـة «ic»، وهي وحدة مرفولوجية «morphème» تدلّ على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة «s» الدالة على الجمع.

هـذا المستوى من مستويات التفكيك، وجمعها يعطي: علوم الشعر «sciences de la poésie» ولما كان الذوق العربي قد تعامل مع ما يشبه هذا الضرب من المصطلحات، واطمأنّ إلى أسلوب نقل أصحابها، واستأنس إليه، فإننا نقترح- انطلاقا من هذه المبررات- تسمية «poétics» بالشعريات، خدمة للقارئ العربي، والثقافة اللسانية والنقدية.

يبدو أنّ مردّ اختلاف اللغويين العرب في النقل والتعريب هي المنطلقات الفلسفية، والمدارس التي ينتمي إليها كلّ دارس أو باحث. وهذا يعود إلى طبيعة "الشعريات" نفسها التي تغيّرت أوجهها، واختلفت قديما وحديثا. وهذه أبرز صورها:

أ- شعريات أرسطو:

لقد عدّ "تودوروف" كتاب أرسطو "فن الشعر" كتابا في نظرية الأدب، وهو برأيه استثناء جميل وصفه بالإنسان الذي خرج من بطن أمّه بشوارب يتخلّلها المشيب، وهي إشارة لطيفة إلى "شعريات" أرسطو التي تميّزت بمواصفات العلم بمقياس الشعريات الحديثة.

ب- شعريات العرب:

حاول الدكتور محمد لطفي اليوسفي البحث في الشعريات العربية من خلال كتابه القيّم: "الشعر والشعرية"[4]، فذهب إلى أنّ الفلاسفة والمنظرين العرب قد نظروا في النص من منظار بياني، فنظروا لفعل الشعر وانشغلوا به، فجاءت مباحثهم تنظيرا للشعريات بعدّها صفة للشعرت لا ماهية، ومعنى ذلك أنهم نظروا في النص القديم من حيث وظيفته التي تفي بحاجات وجودهم.

وتبرز قيمة هذا العمل في كونه محاولة لقراءة منجزات الفلاسفة والمنظّرين العرب في الشعر والشعريات، وهو عمل غايته الإسهام في تأصيل الكتابة النقدية.

ج- شعريات "بول فاليري":

الشعر- عند فاليري- لعبة، طقس، دين ليس له من هدف معيّن أو محدّد، فهو القانون الخاص لذاته، وهو غايته الخاصة. وهذه إشارة واضحة إلى الخصائص النوعية للأدب باعتبارها شكلا مطلقا منها. وقد بحث "فاليري" عن علم مناسب لهذه الموضوعات، فاهتدى إلى "الشعريات"، وهي عنده تحمل دلالتين:

1- الشعريات عنده مفهوم بسيط مشتق من فعل «poéim»، وهي اسم ينطبق على معناه الاشتقاقي، أي هي فضاء لكلّ ما له صلة بإبداع كتب، أو تأليفها، حيث تكون اللغة في الوقت نفسه هي الجوهر والرسالة، ومن ثمّة فالشعريات لا تعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنّما هي دراسة للخصائص النصيّة.

2- الشعريات عنده مرتبطة بالاستعمال العام، فهي ليست عالقة بمجموعة قواعد، ولا بفن الشعر.

د- شعريات "جاكبسون":

الشعر عنده لغة في سياق وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن الأدبية، وهذا يعني أنّ موضوع الشعريات هو الأدبية، أي آليات الصياغة والتركيب؛ لأنّ الشعر هو تشكيل لكلمة ذات القيمة المستقلة في سياقاتها التعبيرية. كان لهذا الطرح تأثير كبير في كلّ من ألمانيا، والجلترا، وأمريكا، وفرنسا، حيث تبلور مفهوم الشعريات وتطوّر، ولعلّ من أبرز إفرازاته ظهور التيار البنيوي الفرنسي الذي كانت اهتماماته مركّزة على كيفية قراءة النصوص باعتبارها بداية جديدة للمرموز الذي صاغ ذلك الأثر.

وهكذا فملامسة النص لا تكون من طريق الرؤية، وإنّما من طريق الكتابة والقراءة؛ لأنّ القراءة- عادة- ما تتوخّى تشهيا للنص، وعشقا للأثر الأدبي.

هـ- شعريات تودوروف:

يتبنّى تودوروف[5] تعريف "فاليري"، فيذهب إلى أنّ الشعريات ترتبط بكل الأدب (منظومه ومنثوره). غير أنّ شعريات "تودوروف" لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، إذ لا يهمّها الأثر الأدبي في ذاته بقدر ما يهمّها الخطاب الأدبي، ليس بعد حضوره زمنيا ولا فضائيا، أي هي اتّجاه يتأسّس موضوعه على قاعدة المفهوم الإجرائي.

وهكذا فشعريات "تودوروف" بنوية تهتم بالبنيات المجرّدة للأدب، وتتّخذ من العلوم الأخرى عونا لها ما دامت تتقاطعها معها في مجال واحد هو الكلام[6].

ويبدو أنّ البلاغة من أكثر المعارف اتّصالا بالشعريات؛ لأنّ كليهما يشتغل على الخطاب وخصائص الخطاب الأدبي، ومن هنا فهي تهتمّ بالأثر الأدبي بعده تجليا لبنية مجرّدة عامة. الأثر الأدبي فيها هو إمكانية من الإمكانات التي تسمح بوصف الخصائص العامة.

و- شعريات كمال أبو ديب:

يرى الدكتور كمال أبو ديب[7] أنّ كلّ تحديد للشعريات يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقّة والشمولية، ينبغي أن يتمّ ضمن معطيات العلائقية، أو مفهوم انظمة العلاقات؛ لأنّ الظواهر المعزولة كما أكّدتها الدراسات اللسانية لا تعني، وإنّما تعني نظم العلاقات التي تندرج تحتها هذه الظواهر، ومن هنا فلا جدوى من تحديد "الشعريات" على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية، والإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقدي؛ لأنّ أيّا من هذه

العناصر في وجودها النظري المجرّد عاجزة عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدى مثل هذا الدور إلاّ حين يندرج ضمن شبكة العلاقات المتشكّلة في بنية كليّة.
انطلاقا من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعريات عند كمال أبو ديب إلاّ حين يمكن أن تتكوّن أو تتبلور، أي تتشكّل في بنية كليّة. ومن ثمّة فالشعريات عنده خصيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية بنيتها الأساسة أنّ كلاّ منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السمة الأساسة نفسها يتحوّل إلى فاعلية خلق الشعريات، ومؤشر على وجودها.
إنّ الشعريات التي يحاول "كمال أبو ديب" أن يقيمها هي وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعريات، بل على أساس في التجربة الإنسانية بأكملها.
وبناء عليه، فالشعريات عنده هي إحدى وظائف الفجوة، أو مسافة التوتر، ومعدن هذه الرؤية الطريفة هو الانطلاق من أن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته، هي وجوده الفزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية والدلالية، أي نظام العلامات. والظاهر أنّ شعريات كمال أبو ديب- وإن كانت تنطلق من النص الشعري- تتقاطع مع التعريفات الحديثة التي تحاول إحياء مفهوم البلاغة، تدمج الشعريات ضمنه باعتبارها تحليلا لتقنيات التحويل مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع، ومعرفة الطرائق الكلامية المميّزة للأدب من حيث تكون الشعريات عند أصحاب هذا التيار الحديث هي المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر بعدّه أنموذجا للأدب، وهو الاتّجاه الذي ارتداه "جنيت"، فذهب إلى أنّ الشعريات في أحد معانيها بلاغة جديدة.

وهكـذا فللـشعريات دلالات كمـا وردت في لغـتها الأصلية منها: أنها كلّ نظرية لـلأدب، أو الاختيار الـذي يقـع علـيه مؤلف أدبي (شاعرا كان أم ناثرا) وذلك باعتماد طـريقة معيّـنه في الكـتابة، أو اصـطناع أسلوب معيّن في التعبير. أمّا موضوعها فهي تهتمّ بالإحـالات والشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية مذهبا لها كجملة القواعد الفنيّة العلمـية الـتي يـصبح اسـتخدامها إجـباريا[8]. وإذا كانـت الشعريات تبحث في الخطاب، وخصائص الخطاب الأدبي، فما هو الخطاب[9]؟

2- مجال الشعريات:

لقـد سـاد في الـبدء بين الناس أنّ الشعريات موضوعها الشعر، والشعر فقط، أي ذلـك الجـنس الأدبـي المعـروف، لكـن تطـوّرات هذا المصطلح ودلالاته على الإحساس الجمالـي الخـاص الـنّاتج عن القصيدة جعله يرتبط بالعاطفة أو الانفعال الشعري، ثمّ دلّ مـصطلح "الـشعر" علـى كـلّ موضـوع خـارج عـن الأدب، أي كـلّ مـا مـن شـأنه إشارة الإحـساس، فاسـتخدمت في الفـنون الأخـرى: شـعر الموسـيقى، شـعر الرسم، والأشياء الموجودة في الطبيعة[10].

ومن تلك الفترة- كما يرى كوهين- لم يتوقّف مجال هذه الكلمة عن التوسّع حتّى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود[11].

والملاحظ أنّ كثيرا من الدراسات الشعرية تتّخذ محورا لها الحديث عن طبيعة اللغة الأدبية، وخصائصها باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر[12].

وقـد ذهـب "تـودوروف" إلى القـول: "لـيس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع [الـشعريات] إذ مـا تـستنطقه هـو خـصائص هـذا الخطـاب النوعـي الـذي هو الخطاب الأدبي"[13].

وبناء عليه، فالشعريات- كما يرى تودوروف- جاءت لتضع حدًا للتوازي القائم بين التأويل، والعلم في حقل الدراسات الأدبية، إذ هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ علم، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، وعلم الاجتماع (..) [وغيره] تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته [فالشعريات] إذن مقاربة للأدب مجرّدة وباطنية في الآن نفسه"[14]، وهي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخل له"[15].

3- صلة اللسانيات بالمعارف الأخرى:

إنّ صفة امتزاج الاختصاصات وتداخلها أمر إيجابي؛ لأنّ المعارف عندما تتقاطع تخصب، فيحصل التعاون والتكامل بينهما، والشعريات اختصاص ممّا تقاطع مع حقول معرفية أخرى كالأسلوبيات، والسيميائيات، واللسانيات التداولية، فأخصبت فروعا جديدة كانت مهمّة، وعونا على اكتناه أسرار الظاهرة الغوية عموما، والخطاب خصوصا.

أ- الشعريات والأسلوبيات:

يذهب الدكتور الغذّامي إلى أنّ الأسلوبيات تركز على اللغة لذاتها، لا لما تحمله من دلالات؛ لأنّ ذلك من الممكن إبلاغه بطرق كثيرة غير طرق اللغة الشعرية، وذلك أنّ الشاعر ليس شاعرا لما فكّر فيه، أو أحسّه، ولكنّه شاعر لما يقوله من شعر[16]، ولكنه يشير في سياق آخر إلى الصلة بين المعرفتين، فيقول: "وتتّخذ الأسلوبيات مع الشعريات ليتظافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما، ثمّ يتجاوزهما، وهو مصطلح الشعريات"[17].

والظاهر أنّ المصطلحات الكثيرة قد تداخلت على صاحب المقال، فصار لا يميّز بين المعارف وحدودها؛ لأنّ الشعريات- كما يبدو- قد نشأت في صلب المدارس

النقدية التي تقاطع بعضها مع بعض مسالك البحث الحديث، فأخصبت الشعريات[18].

وقد أرجع الناقد "كابا فنس" التداخل بين الشعريات والأسلوبيات إلى اهتمامهما- في الفترات الأخيرة- بالأسلوب ،ومفهوم الانحراف، وفكرة الجنس، فهو على الرغم من أنّه حاول أن يفرّق بين أسلوبيات شارل بالي التي كانت تهتم بالتعبير عن العواطف في اللسان دون الاعتناء بالآثار الأدبية وأسلوبيات "ليو سبتزر" التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكتاب، ونظرت إلى الأسلوب على أنّه "انحراف نسبة القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطوّرت الأسلوبيات حتّى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، ومفهوم الانحراف، والجنس الأدبي، والخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصا ذلك المسمّى بالأسلوب الشعري الرمزي، والأسلوب النثري، كما فعله "جان كوهين"[19].

ولكن وجب على النقاد الذين يتبعون هذا المسلك- وهو الإيمان بامتزاج الاختصاصات- التزام الحذر، واعتماد الدقة في التفريق بين الحقول المعرفية، وعدم الخلط بين حدودها. وهنا نشير إلى أنّ الدرس اللساني يفرّق بين الشعريات والأسلوبيات من حيث حدودهما العلمية وطبيعتهما، ذلك أنّ الاتجاه الشعري يظلّ مسوسا بمنظار منهجي لا يبحث عن الصفة المميّزة للأسلوب، ولا يدرس الخصائص المميّزة للعلامات إلاّ داخل منظومة الأثر؛ لأنّ هذه الأعمال من مشمولات الأسلوبيات، وذلك هو الفرق بينهما[20].

وعلى أساس هذا الفهم عرف الشعر بأنّه نوع من اللغة، وعرفت الشعريات بأنها أسلوبيات النوع، إذ أنّها تطرح وجود لغة شعرية تعتبرها واقعة أسلوبية؛ لأنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث الناس جميعا، بل إنّ لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا[21].

ب- الشعريات واللسانيات:

يعدّ اللساني "جان ديبوا" الشعريات فرعا من فروع اللسانيات، باعتبارها العلم الشامل للبنيات اللسانية"[22].. أمّا تودوروف- في هذا السياق- فيقول: "هذا ما يجرّنا إلى ضبط العلاقات بين الشعريات واللسانيات. لقد قامت اللسانيات بالنسبة لكثير من الشعراء بدور الوسيط اتجاه المنهجية العامة للنشاط العلمي"[23]. ذلك أنّ الأدب نتاج لغوي، ومن ثمّة فكلّ معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للعمل الشعري. غير أنّ هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النوع، لا ترتبط بين الشعريات واللسانيات بقدر ما ترتبط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعريات وكلّ علوم اللسان[24].

ومن الملاحظ أنّه مع ظهور اللسانيات التداولية من حيث هي تنظيم غير مخالف لعلمي الدلالة والتركيب إلاّ في المستوى؛ لأنّها تقوم بجمعها في مستوى ثالث خاص بالسياق المباشر ممّا يجعل اللسانيات التداولية قاسما مشتركا بين بنيات التواصل التركيبي والدلالي والشعري[25].

وتبدو أهميّة هذا القاسم بين الشعريات واللسانيات التداولية من حيث اهتمام كلاهما بالخطاب بعده موضوعا خارجيا يفترض وجود فاعل منتج وعلاقة حوارية مع مخاطب، وهنا تبرز أهميّة اللسانيات التداولية في ضرورة متابعة تحولات اللغة في الخطاب[26].

ولعلّ أهمية هذه العلاقة يمكن أن تستكشف بصورة واضحة من خلال هذا الطرح النقدي الذي يشير بالقول: "لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأنّ الشعر نص مادته اللغة، بل لأنّ ما قدّمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشعر، وطبعا على الأجناس الأدبية الأخرى"[27].

ويبدو أنّ المثير في مسألة العلاقة بين الشعريات واللسانيات هي تلك المحاضرة الرائعة التي ألقاها اللساني "رومان جاكبسون" في الندوة متعددة التخصصات بعنوان (اللسانيات والشعريات) بالجامعة الأمريكية "أنديانا"، وقد ضمّت لسانيين، وأنثروبولوجيين، وعلماء النفس، ونقاد الأدب.

طرح "جاكبسون" في هذا البحث فكرة العلاقة بين اللسانيات والشعريات، يقول: "لقد طلب مني بغية اختتام أعمال هذه الندوة أن أقدّم نظرة إجمالية عن العلاقات بين الشعريات واللسانيات، إنّ موضوع الشعريات قبل كلّ شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلّق بالاختلاف النّوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسانيات اللفظية، فإنّ للشعريات الحق في أن تحتل الموقع الأوّل من بين الدراسات الأدبية[28]، وذلك يعني- كما يرى جاكبسون- أنّ الشعريات تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، وربّما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعريات جزءا لا يتجزّأ من اللسانيات[29].

جـ- الشعريات وعلم التواصل:

تولّدت فكرة العلاقة بين الشعريات وعلم التواصل من خلال الأنموذج التواصلي لدى "جاكبسون" المبني على أساس نظام التواصل القائم على المخاطب المنجز للكلام، والمخاطب متقبل الرسالة، والرسالة ذاتها تحتاج إلى سياق، وصلة، وسنن، يقول: "إنّ اللغة يجب أن تدرس في كلّ تنوع وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، ولكي نقدّم فكرة عن هذه الوظائف من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكنونة لكل سيرورة لسانية، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي (..) سياقا تحيل عليه

(..) وبعد ذلك سننا مشتركا كليا وجزئيا بين المرسل والمرسل إليه (..) يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه"[30].

وقد انطلق الناقد "رامان سلدن" من هذا الأنموذج التواصلي فطرح مسألة التأثير وتأثر الأعمال الأدبية بالنظرية التواصلية هذه، فأبرز دور الرسالة، ودور القارئ الذي يفكّك شفرة الرسالة في بناء الفعل التواصلي وإدراك الدلالات المختلفة[31].

د- الشعريات والسيميائيات:

يرجع الدكتور محمد العمري العلاقة بين هاتين المعرفتين إلى وجهتين: الأولى تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية، وعلاقة هذه المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه، وهو حديث يقود إلى فكرة المعيار في البلاغة القديمة. والثانية بنائية النص التي تميّزها خمس خطوات هي: إيجاد مواد الاحتجاج، وترتيبها، وصياغتها لغويا صياغة جميلة، ثـمّ ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثمّ إلقاؤها على المستمعين بطريقة تعبيرية[32].

معدن هذه الفكرة هو الأنموذج التواصلي السيميائي الذي اقترحه "هنريش بليث" انطلاقا من ثلاثة تصوّرات هي: التركيب، والدلالة، والتداول. يقول: "يعتمد الأنموذج السيميائي التركيبي في توليد الصور الانزياحية على إجراء مجموعة محددة من العمليات اللسانية وهي: الزيادة، والتعويض، والتبادل، والتعادل في مستويات اللغة المختلفة (الفنولوجيا، والمورفولوجيا، والتركيب، والدلالة، والخط، والنص).

أمّا الجانب التداولي من خلال التمييز بين مقامات التواصل (التواصل اليومي، والتواصل الخطابي، والتواصل الشعري، والتواصل الناقص)"[33]، لذا ذهبت "جوليا كريستيفا- انطلاقا من هذه الاعتبارات المنهجية والعملية- إلى أنَّ السيميائيات يمكن أن يتمّ بناؤها على أساس أنّها علم يهتم بالخطابات عليها أن تستعين بالطروحات

اللسانية في مرحلة أولى، وبعد ذلك يمكن أن تفتح أمامها إمكانية الانفلات من قوانين دلالة الخطاب من حيث هي أنساق للتواصل[34].

ولعلّ أبرز مؤلّف يجسد فكرة العلاقة بين الشعريات والسيميائيات إنّما هو كتاب: "فرانسوا راستي"، وهو جهد حاول فيه صاحبه أن يدرس الخطاب الشعري من حيث بنيته ودلالته، فاعتنى بالمسائل الصوتية والإيقاعية، كما اعتنى بالتركيب، ودعا إلى استخدام بعض المفاهيم التي اقترحها، كما اقترح نظرية للقراءة عمدتها القارئ[35].

والظاهر لنا هو أنّ الشعريات يمكن لها أن تتعاون مع غيرها من المعارف كالأسلوبيات، واللسانيات، والسيميائيات، لكن عليها في مرحلة أولى أن تستعين بالطروحات العلمية المفيدة، واللسانية منها بخاصة، ثمّ بعد ذلك عليها أن تقيم جسرا للتواصل بينها وبين العلوم الأخرى على أساس البناء والتعاون الإيجابي، وليس على أساس الإمحاء والتلاشي.

ومن هنا يبرز دور النقاد واللسانيين، إذ عليهم أن يدقّقوا النظر في المجالات والحدود الفاصلة بين الشعريات والأسلوبيات، واللسانيات، والسيميائيات؛ لتمييز هذه المعارف بعضها من بعض قصد الفصل بين العلوم والمناهج، فإن حصل هذا تكون سنة امتزاج الاختصاصات وتعاون حقول المعرفة الإنسانية خاصية علمية إيجابية، وليس خاصية سلبية تؤدي إلى ذوبان الشعريات في غيرها.

4- اللسانيات والخطاب:

قد بات واضحا- وحالنا هكذا- أنّ الإلمام بحقل معرفي بعينه، ومتابعة إنجازاته ومستجدّاته أمر صعب، إن لم نقل مستحيل، وذلك بسبب كثرة الأبحاث[36]، ورواج المفاهيم ذات الاستهلاك الواسع رواجا سريعا، فتاه المختص ومعه المبتدئ في زحمة هذا الركام المعرفي وغابت الحقيقة فتداخلت المصطلحات والمفاهيم، وتحوّل الفرد من منتج

إيجابي إلى مستهلك سلبي لا يعي خطورة ما يستخدم وما يوظّف من مصطلحات ومفاهيم، من ذلك أنّ الواحد يسمع مصطلح "اللسانيات فيظنّ أنّها العلم الصارم الذي يدرس اللغة دراسة علمية"[37]، لكنّه ينتهي بعد الجهد والفهم إلى أنّ القصد هو "اللغة"، أو "علم اللغة" من نحو، وصوف، وعروض ... وشتّان اللسانيات وهذه المسائل.

وقد يسمع مصطلح الأسلوبيات فيظنّ أنّها ذلك العلم الذي يصطنع منهجية صارمة في دراسة الظاهرة الأدبية، ويرمي إلى تخليص النص الأدبي عموما، والخطاب خصوصا من الأحكام المعيارية والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، وكشف السرّ في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متقبّله"[38]. غير أنّه عندما يحاول الفهم يصطدم بأن القصد هو "البلاغة" أو الأسلوب. وقد يسمع الواحد مصطلح النّص والخطاب فيظنّ أنّ الخطاب هو النّص، أو أنّ النص هو الخطاب، فتختلط عليه المفاهيم، وتسقط الحواجز المنهجية والعلمية، وإن كان ذلك حتّى على المختصين والمهتمّين بشؤون النقد والأدب.

وما الكتابات، والمؤلفات الكثيرة، وعقد الملتقيات إلاّ دليل على أنّ قضية الخطاب الأدبي إشكالية من إشكالات النقد الحديث التي تحتاج إلى إثراء، ومناقشة، واهتمام[39].

انطلاقا من هذا الإشكال المعرفي تحاول هذه الدراسة الإجابة عن سؤال: ما هو الخطاب عموما، والخطاب الأدبي خصوصا؟ وما علاقته باللغة، والكلام، والرسالة، والبنية، والأسلوب؟ وكيف يتشكّل حتّى يصير خطابا أدبيا؟

وقد رأيت أنّ الإجابة عن هذه الانشغالات لا يمكن أن نعثر عليها إلاّ في صلب الثقافة اللسانية، والأسلوبية، والنقدية؛ لا لأنّ النص الأدبي مادته اللغة فحسب، بل لأنّه لم يعد اليوم بالإمكان معالجة أيّة مسألة أدبية بمعزل عن المسألة اللغوية؛ لأنّ ما قدّمته اللسانيات ولسانيات النصوص خصوصا من مفاهيم تختص اللغة ومجالاتها ترك أثرا طيّبا عند متتبعي هذا الاختصاص[40].

لهذه المبررات العلمية والمنهجية تحاول هذه الدراسة أن تبحث في جملة من القضايا الساخنة، كقضية "جذور الخطاب في اللسانيات" و"مفهوم الخطاب في الأسلوبيات" و"مفهوم الخطاب في المفهوم النقدي". وهذه المسائل وزّعتها على ثلاثة مباحث.

المبحث الأوّل
جذور الخطاب في اللسانيات

تعود نشأة مفهوم الخطاب الأولى إلى "فريناند دي سوسير" صاحب كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة"[41]، حيث ميّز بدقّة بين اللغة والكلام[42]. فما حدّ اللغة والكلام؟

1- اللغة:

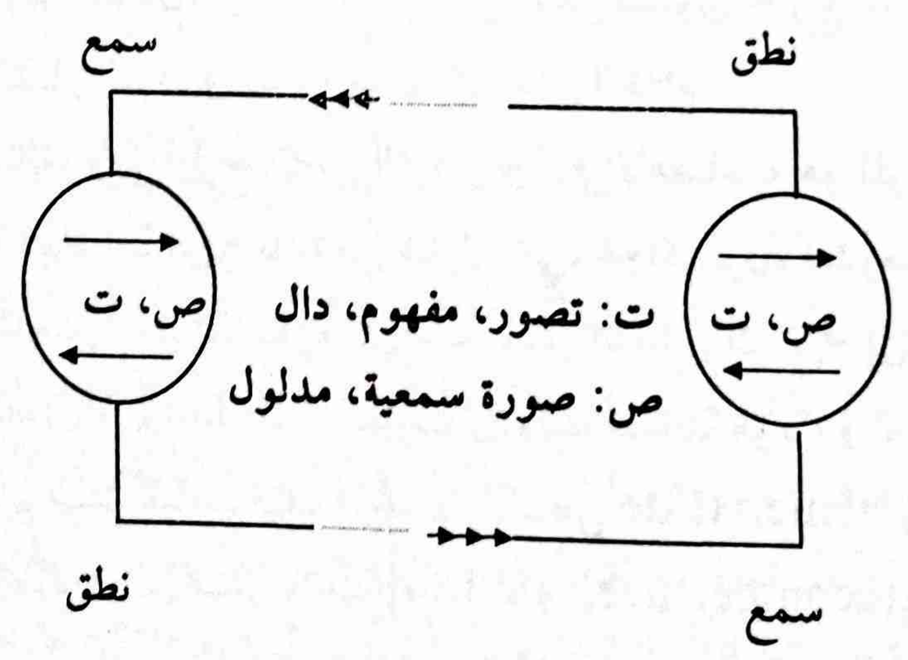
هي- عند سوسير- جزء جوهري من اللسان، وفي الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكة اللسان، تواضعات ملحّة ولازمة يتبنّاها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة عند الأفراد، بالإضافة إلى هذا فهي نظام ومؤسسة اجتماعية حركتها التكرار والثبات، ومن ثمّة فهي ماضوية سلطوية.

2- الكلام:

هو نتاج فردي كامل يصدر عن وعي وإرادة، ويتّصف بالاختيار الحرّ، وحريّة الفرد الناطق تتجلّى في استخدامه أنساقا للتعبير عن فكره الشخصي، يستعين في إبراز ذلك بآليات نفسية وفيزيائية. لهذا فالكلام يولد خارج النظام، وضدّ المؤسسة؛ لأنّه السلوك اللفظي اليومي الذي له طابع الفوضى والتحرّر، ومنه ينشأ المولود اللغوي المسمّى لغة جديد[43].

كيف يتشكّل الكلام؟

يحدّد دي سوسير النشأة انطلاقا من الدائرة الكلامية التي يفترض لها وجود شخصين على الأقل يتبادلان الحديث، فتكون نقطة انطلاق الدائرة كامنة في دماغ أحد المتحاورين، ولنقل الناطق (أ) مثلا، حيث تترابط وقائع الضمير المسماة تصورات أو مفاهيم «concepts» مع تمثيلات الصورة السمعية «image accoustique» في التعبير عنها، ويفترض أنّ تصورا ما يثير في الدماغ صورة سمعية مماثلة، وهي ظاهرة نفسية تتبعها آلية فيزيولوجية، فالدماغ ينقل إلى أعضاء النطق ذبذبة ملازمة للصورة، ثمّ تنتشر الموجات الصوتية من فم الناطق (أ) إلى أذن السامع (ب)، ثمّ تستمرّ الدائرة من السامع (ب) الذي يتحوّل إلى ناطق في اتجاه معاكس، فيتم الانتقال الفيزيولوجي للصورة السمعية من الأذن إلى الدّماغ، كما هو موضّح على الرسم:



بهذا التحديد يكون دي سوسير قد وضّح كيفية تشكيل الكلام بتمييز الأجزاء الفيزيائية (الموجات الصوتية) من الأجزاء الفيزيولوجية (السمع، النطق)، والنفسية (الصورة الشفوية والتصورات)، وحدّد بدقّة متناهية عناصر العملية الكلامية التي تكون

كالآتي:

1- جزء خارجي (الاهتزازات الصوتية المنتشرة من الفم والأذن)، آخر داخلي يشمل الأجزاء الباقية.

2- جزء نفسي يضمّ الوقائع الفيزيولوجية المتّصلة بالأعضاء، وآخر غير نفسي يضمّ الوقائع الفيزيائية الخارجة عن الفرد.

3- جزء فاعل، وهو كلّ ما ينطلق من مركز الترابط عند أحد المتحاورين إلى أذن الآخر، وجزء منفعل، وهو كلّ ما ينطلق من الأذن إلى مركزه الترابطي.

عالج "دي سيوسير" بهذه الكيفية الرائعة مكونات العملية الكلامية، ومن خلالها الكلام الذي هو نتاج الفرد لكنّه اهتمّ "باللغة" دون الكلام؛ لأنّه- في رأيه- فعل فردي لا يمثّل سوى بداية اللسان، أو الجزء الفيزيائي، وهو مستوى خارج الواقعة الاجتماعية؛ ولأنّه فعل من ابتكار الفرد، وللفرد طغيان دائم على الكلام.

هذه المسألة، وهي طرح الفعل الفردي وعدم الاهتمام به هو الموضوع الذي ظهر فيه نشاط واجتهاد المتأخرين بدءا من "شارل بالي"، "فجاكبسون"، "فتشومسكي"، إلى "رولان بارت" و"مخائيل باختين"، حيث النظرة- في هذا المسار التعاقبي الزمني- إلى مفهومي: (اللغة والكلام «langue, parole»)، قد تغيّرت وتلوّنت سمات هؤلاء واتّجاهاتهم المختلفة، فصار المفهومان عند "هيالمسلاف" (الجهاز، النص Système, texte) وعند "نوام تشومسكي" (الطاقة، الإنجاز «compétence, performance»)، وعند "رومان جاكبسون" (السنن، الرسالة «code, message»)، وعند "قصطاف غيوم" (اللغة، الخطاب «langue, discours»)[14]، وعند "رولان بارت" (اللغة، الأسلوب «langue, style»).

ومـن هـنا يتّـضح أنّ مـا كان عند ذي سوسير مسألة هامشية صار عند المتأخّرين موضوعا مهما واستبدلوا (الكلام parole) (نصا، أو إنجازا، أو رسالة، أو خطابا[45]، أو أسلوبا[46]).

وهكـذا يتبلور هذا الاتجاه في سياق غذّته النزعة الضدّية (الجمود، الحركة) النابعة مـن المفهـومين "اللغـة والكلام"، ونتج عنه تقليص أهمية اللغة بسبب ماضويتها، وسلطتها لتحل محلّها عبقرية الكلام الذي هو سلوك حيّ متمرّد يعمل ضد السلطة، والجمود، وهو حـر؛ لأنّـه كتلة نطقية تنتقل من مخاطب إلى مخاطب فتصير خطابا "discours"، وهي سمة اكتـسبت من خلال العملية التخاطبية؛ لأنّ الكلام، أي الخطاب لا يولد إلاّ بين الناس في توجّههم إلى بعضهم البعض، وفي تخاطبهم.

المبحث الثاني

مفهوم الخطاب في الأسلوبيات

تـدرس الأسـلوبيات المتغيّـرات اللـسانية إزاء المعـيار القاعدي، وهذا يتطابق مع الـرؤية التقلـيدية القديمـة التي تضع البلاغة في مواجهة القواعد، والقواعد هي اللغة عند اللـسانيين، وتعـني عـند بعض النقاد الجمود والماضوية والسلطوية؛ لأنّها مجموعة القوانين والالتزامات التي يفرضها النظام على مستعمليه.

أمّـا المـتغيرات اللـسانية فهي الفوضى، والحرية، والتمرّد على السلطة، وقوانينها، وهذا ما أكّدته نتائج اللسانيات عند دراسة مصطلح الكلام.

وبـناءً علـيه، فالقـواعد هي العلم، والقوانين التي لا يستطيع المخاطب أو الكاتب فعلـها، إنّـه- أعني الأسلوب- بعبارة بارث الثائرة: "معطى فيزيقي ملتصق بذاتية الكاتب،

وبصميميته السرية، فهو لغة الأحشاء، والدفقة الغريزية المنبثقة من ميثولوجيا الأنا، وأحلامها، وعقد ذكرياتها"[47].

من هذا المنطلق يمكن أن ندخل إلى دراسة الأسلوب الذي هو الكلام عند اللسانيين وهو الخطاب عند النقاد، لإبراز هويته ووظيفته المتّصفة بالفوضى، والحريّة والتمرّد، ولمساءلة الأسلوبيات الوصفية، والأسلوبيات التكوينية، والأسلوبيات البنيوية أو الوظيفية كيف تتشكّل المتغيّرات اللسانية في النّص الأدبي حتّى تصير خطابا يصارع الجمود، والماضوية، والسلطة؟ وكيف يتمرّد على القوانين والالتزامات لتحقيق ذاته وهويته؟

أوّلا: الأسلوبيات الوصفية أو التعبيرية:

قطب هذا الاتجاه ومؤسسه "شارل بالي (1885- 1947)، وهو تلميذ "دي سوسير" الذي جمع دروس أستاذه ونشرها سنة 1916 بعنوان: "محاضرات في اللسانيات العامة". وإذا كان "دي سوسير" قد كسّر الحواجز الراسخة في فقه اللغة بفتح المجال للسانيات لتهتم باللغات في كلّ مستوياتها التعبيرية، دون تمييز أو مفاضلة، فإنّ "شارل بالي" قد ابتكر الأسلوبيات، وأشعّ بها على ما أشعّت عليه الدراسات اللسانية عامة[48].

تنظر الأسلوبيات الوصفية إلى الخطاب على أنّه نوعان: خطاب حامل لذاته غير مشحون البتّة، وخطاب حامل للعواطف، والخلجات، وكلّ الانفعالات؛ لأنّ المخاطب عندما يتكلّم يضفي على الفكر لونا مطابقا للواقع بإضافته عناصر عاطفية على كلامه[49].

ومعدن الأسلوبيات التعبيرية هو ما يظهر في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية، بل حتى الاجتماعية والنفسية. ومن ثمّة فهذه الأسلوبيات "لا تبحث عن شرعية وجودها إلاّ في الخطاب اللساني"[50]؛ لأنّها بالنّظر إلى

اللغة من جهة المخاطب أو المخاطب حين تعبّر، لا محالة يجب أن تمرّ بموقف وجداني، أي أنّ الفكر حين يصير بالوسائل اللسانية خطابا لا بدّ أن يمرّ بموقف عاطفي كالأمل، أو الترجي، أو الصبر، أو الأمر، أو النهي[51]. فالفكر يصنع نفسه بالتعبير ضمن الأشكال، ويدخل في الجوهر القاعدي، مثله في ذلك مثل دخول الحياة في الجسد[52]. والأسلوبيات تدرس هذه الوقائع التعبيرية؛ لأنّ التعبير فعل يعبّر عن الفكر بوساطة اللغة[53]. ففي قول احدهم: "هل ستصب غضبك أبدا على صهرك ذي القفة المثقوبة؟"[54]. وهو كلام دال على المبذر في سياق اجتماعي تهكمي. وهذه الوقائع التعبيرية، أي الأفعال التعبيرية عند "بالي" تبرز في شكلين:

الأوّل: طبيعي:

وهو سلوك لغوي تظهر فيه جدلية الصراع بين الدوال، والمدلولات، كمسألة العلاقة الواضحة بين الدال والمدلول، كقول الشاعر:

"يقضقض عصلا في أسرتها الردى :: كقضقضة المقرور أرعده البرد"

نجد في توالي أصوات القاف، والضاد، والدال ارتباطا شديدا بالارتجاف العنيف[55] الذي أصاب جسم الذئب. وهو مستوى لغوي تكسّرت فيه قوانين الاعتباط بين الدوال والمدلولات[56]، فصار خطابا شعريا، وشبيه بهذا قول الشاعر أيضا:

وتسخن ليلة لا يستطي :: نباحا بها الكلب إلاّ هريرا

وتبرد برد رداء العروس :: في الصيف رقرقت فيه العبيرا

لعلّ ما يميّز الوقائع التعبيرية في البيتين وشكّل منهما خطابا شعريا متميّزا هو العلاقة الواضحة والمتينة بين الدوال والدلولات[57] التي تمرّدت على مبدأ العلاقة

الاعتباطية.

الثاني: مبتعث (اجتماعي):
وهو أن تكون الوقائع التعبيرية مرتبطة بمواقف حيوية اجتماعية، كالقفة المثقوبة في المثل الفرنسي، والجيب المقعور في اللهجة الجزائرية، وهما خطابان في الفرنسية، أو اللهجة الجزائرية ابتدعتهما واستعملتهما طبقة اجتماعية لغوية بهذه الشحنة الدلالية والتعبيرية. هذه الوقائع التعبيرية عند شار بالي اتسع مجالها حتى شملت دراسة الأسلوب الأدبي، ومنها تولّد اتّجاه يسمّى الأسلوبيات التكوينية أو الأسلوبيات الجديدة.

ثانيا: الأسلوبيات التكوينية[58]:

هي اتجاه يهتم بالممارسة الأدبية والنقدية أرسى قواعده ليو سبيتزر يدرس وقائع الكلام، أي الوقائع اللغوية التي تبرز السمات اللسانية الأصلية (الأسلوب) لمخاطب أو مبدع، أو خطاب، أو كتّاب معيّنين. وهو -بالإضافة إلى هذا- حقل معرفي ينعت بالثورة والانقلاب الفكري، لما أحدثه من رجّة علمية في المعرفة الإنسانية وذلك بالنظر إلى رؤيته التي جدّدت- وأعادت الاعتبار لعلاقة اللغة بالأدب- الاهتمام بالعلاقة الحميمية بين الدراسات اللسانية والدراسات الأدبية[59]. أمّا أهم المبادئ التي تنطلق منها للتعامل مع النّص فهي[60]:

1- يجب أن ينطلق تحليل النص ونقده من ذاته، وليس من أفكار خارجة عنه.
2- النص الأدبي نوع من النظام الشمسي الكاشف عن فكر المخاطب أو المبدع؛ لأنّ مبدأ التلاحم هو الجذر الروحي لكلّ تفاصيل العمل الأدبي التي لا تعلّل ولا تفسّر إلاّ به.
3- يجب أن ينطلق الولوج إلى مركز النص من الجزء- والجزء عندهم هو الكلام عند اللسانيين، والخطاب عند النقاد- لأنّ العمل الكلّي يكون الجزء فيه معللا ومندمجا

وهـذا المسلك منهج يسهل الوصول إلى مركز النص وثقله الدلالي بعد الجزء أو الخطاب إن رصد بعناية يكشف خبايا وسرّ الفعل الأدبي.

4- تحليل النص ونقده- عندهم- ضرب من التفكيك والتركيب، أي: إعادة البناء والتشكّل؛ لأنَّ الأجزاء في النص نظام شمسي ينتمي إلى نظام أكثر اتّساعا منه- وهذه إشارة واضحة إلى أنَّ الجزء أو الخطاب أجزاء من النص- فمجموع الأجزاء أو الخطابات تشكّل صورة كاملة للديوان، أو القصّة، أو الرواية. وهذه الأعمال الأدبية بدورها تكون نموذجا لأعمال أدبية في بلد واحد، أو في عصر واحد أو في عصور؛ لأنَّ فكر المبدع يعكس فكر أمّته، أو عصره، أو بلده.

5- السمات البارزة في النص- عندهم- في صورتها النهائية عدول شخصي؛ لأنّه فعل أسلوبي فردي[61]، أو طريقة خاصة في الكلام تختلف عن الكلام العادي وتتميّز منه، وهنا يحص التقاطع بين اللسانيات والأسلوبيات، ذلك أنَّ ما هو كلام عند اللسانيين هو السمات البارزة عند الأسلوبيين، وهو الخطاب عند النقاد؛ لتقاطعهم في صفة الفوضى والحريّة والتمرّد على السلطة بالخروج عن قوانينها ونظامها.

6- وسيلتهم النقدية المفضلة هي اصطناع (الحدس) لتحليل النص الأدبي، وهذا الفعل هو ما يشبه الذوق الذي اصطنعه عبد القاهر الجرجاني ودعا إليه في مؤلّفاته[62].
والنص عند أصحاب هذا الاتجاه وحدة متكاملة كالخلية الحيّة تنبض بالحياة. وهم يعنون بهذا التماسك الداخلي للعناصر والنظرة الشمولية للنص الأدبي، وهي مسائل دقّقت البحث فيها البنوية.

ثالثا: الأسلوبيات البنوية «stylistique structurale»:

يطرح هذا الاتجاه إشكالية من إشكالات النقد الساخنة، وهي الأسلوبيات والبنيوية ولئن اتّضحت الأسلوبيات ومهماتها من خلال ما تقدّم إلاّ أنّ البنيوية تحتاج

إلى تدقيق وتحديد[63]. ولعلّ ما يمكن استنتاجه في البدء هو أنّ هناك تقاطعا معرفيا قد حصل بين الاتجاهين فأخصبت اتجاها جديدا يسمّى "الأسلوبيات البنيوية"[64]. ومن خلال هذا الإخصاب يرى "بيار جيرو" أنّ اللسانيات الحديثة لم تفوت على نفسها فرصة طرح الأسلوب فاستخدمت مصطلح "البنية"، لكي تظهر أنّ القيمة الأسلوبية للعلامة تتعلّق بمكانها ضمن النظام، حيث إنّ كلّ علامة من العلامات تنتسب إلى بنيتين: الأولى بنية النظام، وهي الاندراج تحت المحور الاستبدالي، والثانية بنية الرسالة، وهي الاندراج تحت المحور التأليفي[65].

تركز البنيوية، إذن، اهتماماتها منذ البدء على هذا التمييز معتمدة في ذلك التعارض الذي أقامه "فرديناند دي سوسير" بين اللغة والكلام[66]. وهذا يؤكّد زعمنا على أن الكلام عملة أصلية للبنية والأسلوب، والخطاب، فما البنية؟

تبدو صعوبة تعريف البنية والبنيوية من خلال تداخلها وتقاطعها مع اختصاصات واتجاهات أخرى[67]، ومن خلال معدنها الفلسفي المجرّد، ومسلكها الذهني المعقّد، لكن "بياجيه" اهتدى إلى وضع أساسات، إن اكتملت يمكن بمقتضاها معرفة "البنية"، وهذه الأساسات سمات الوحدا التي تشكّل النص. أمّا سمات هذه الوحدات فهي[68]:

1- الشمولية:

وتعني التماسك الداخلي للوحدات، فهي كاملة بذاتها، وليست بتشكيل عناصرها المتفرّقة؛ لأنّها كالخلية الحيّة تنبض بالحياة، والحياة هي قوانينها الخاصة التي تشكّل طبيعتها وطبيعة المكونات الجوهرية، وهذه المكونات مجتمعة تعطي الخصائص الكليّة الشاملة للبنية، ومن ثمّة فهي غير ثابتة، وإنّما دائمة التحوّل.

2- التحوّل:

وهو ضرب من التوليد ينبع من داخل البنية لتحقيق حركية وديناميكية ينتج عنها عدد من البنى تبدو جديدة، مع أنّها غير خارجة عن قواعد النظم للبنية كقولنا:

قاتل الصياد والكلب الأرنب

فهذه بنية يمكن أن نولد منها جملا كثيرة كالآتي:

قاتل الأرنب الصياد والكلب

قاتل الصياد الأرنب والكلب

قاتل الكلب الأرنب والصياد

الأرنب قاتل الصياد والكلب

الصياد والكلب قاتلا الأرنب

قوتلت الأرنب

فهذه البنى تبدو جديدة مع أنّها خاضعة لقانون واحد هو نظام البنية، والتحوّل ذاته في هذه البنية مرتبط بالتحكّم الذاتي.

3- **التحكّم الذاتي:**

وهو استغناء الوحدة بذاتها عن غيرها، وهو تحرّك تكون فيه البنية مكتفية بنفسها، لا تحتاج إلى غيرها كي يوضّح وظيفتها، ويبيّن دلالاتها كقول الشاعر:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا :: من الحسن حتّى كاد أن يتكلّما

فبنية أتاك الربيع الطلقْ نسيج مستغنٍ بنفسه وظيفيا، وهذا يعني أنّه ليس بحاجة إلى بنيةْ (يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلّم) لكي توضّح وظيفتها، وتبيّن دلالتها؛ لأنَّ بنية أتاك الربيع الطلقْ نواه، الأم، وبنية (يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلّم) مركب حالي، وهو فرع من فروعها.

فهذه السمات بصفة إجمالية أساسات تشكّل البنية، فتجعلها شاملة، متحوّلة، متحكّمة في ذاتها، وهوية "البنية" تصير متميّزة من كلّ ما سواها بهذه الكيفيات[69].

وتنطلق البنوية من هذه الخاصيات لا بعدّها فلسفة، ولكن بعدّها طريقة، ورؤية، ومنهجا في معالجة الوجود؛ ولأنّها كذلك فهي تثوير جذري للفكر، وعلاقته بالعلم وموقفه منه وإزائه في اللغة لا تغيّر البنوية اللغة، وفي المجتمع لا تغيّر المجتمع، وفي الشعر لاتغيّر الشعر، لكنّها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه العميق، والإدراك المتعدد الأبعاد، والغوص في المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأ من هذه المكونات تغيّر الفكر المعاين للغة، والمجتمع، والشعر، وتحوّله إلى فكر متسائل قلق، متثوّب، مكتنه، متقص[70].

يتّضح من هذا أنّ البنية نسيج ينتسب إلى بنيتين، هما: بنيتا المحور الاستبدالي «Axe paradigmatique»، والمحور التأليفي «Axe syntagmatique»، وأنّ "البنوية رؤية، وطريقة، ومنهج ثوري ضدّ الجمود، والخمول الفكري، والقول ثوري هنا لا يعني تغيير المادة والأشياء كاللغة، والمجتمع ، والأدب، بقدر ما هو تغيير للفكر الذي يتعامل مع هذه العناصر.

وانطلاقا من هذا يمكن أن نتساءل: كيف تعامل الفكر الإنساني مع "البنية"[71]؟ وكيف حلّل مكوناتها وعناصرها؟ للإجابة عن هذه الانشغالات فضلت اعتماد نموذجين تواصليين: الأوّل لساني لجاكبسون، والثاني سيميائي لهنريش بليث.

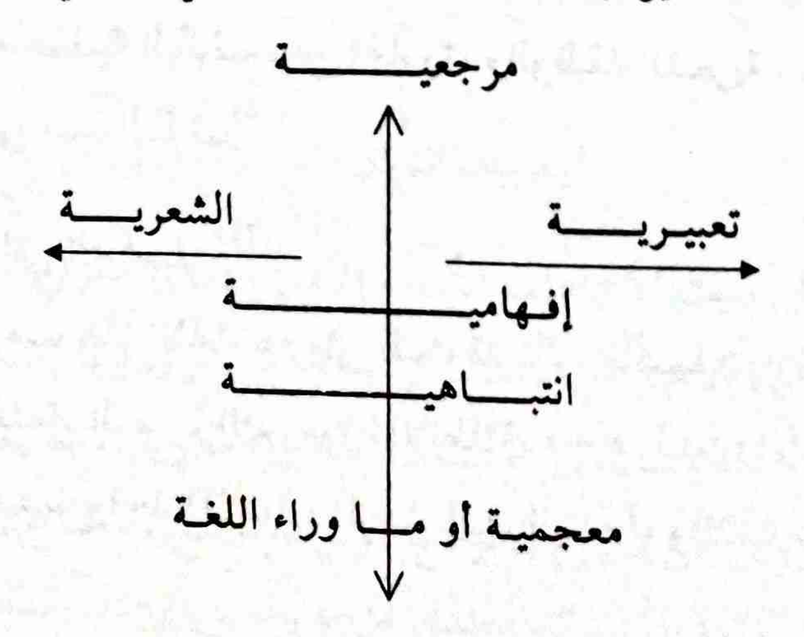
1- الأنموذج اللساني التواصلي:

أسّس "جاكبسون" نظرية التواصل اللغوي انطلاقا من العلاقة الوثيقة بين اللسانيات، ومختلف العلوم كالأنثربولوجيا الثقافية، وعلم التواصل، فأولى اهتماما بالغا بالتواصل، وعلاقته بالوظيفة المرجعية، وبالتعبير، وبالشعر. وقد رفض عدّ اللغة أداة للتواصل؛ لأنّها هي التي تؤسس كلّ عملية تواصلية، ومنها انتهى إلى أنّ اللسانيات علم يشمل كلّ الأنساق، والبنيات اللفظية، واقترح لمعالجة هذه المسائل اختصاصا جديدا سمّاه

"لسانيات الخطاب" أو "لسانيات فعل القول"، ومعدن هذه النظرية هو أنّ وظيفة اللغة هي الإخبار، أي نقل فكرة من متكلّم إلى سامع بوساطة ناقلة، هي قناة تنقل الرسالة. وللرسالة شكل محدّد (متوالية من النقاط، والخطوط في الرسالة البرقية)، وهذا الشكل له مرجع، وهو نتيجة لترميز تقوم به مجموعة من قواعد التعادل تسمح بإبدال تركيب النقاط والخطوط بمختلف حروف اللغة، ويسمح الاتفاق على قواعد الترميز ترميز الرسالة في حا إرسالها، وفي حال فكّ رموزها عند استقبالها. وعناصر شبكة التواصل مجتمعة هي المرسل (المتكلّم، أو المبدع، أو الكاتب)، والمرسل إليه (السامع، المتلقي)، والرسالة (المحتوى، الموضوع)، والقناة (الناقلة)، والسياق (المرجع)، والسنن (الرموز وقوانين الترميز)[72].

وتقوم العملية الإخبارية- انطلاقا من هذا الطرح- من الموضوع (محتوى الإخبار) ومن اللغة والناقل هواء المحيط الحامل لموجات سمعية يرسلها الفم، وتستقبلها الأذن، ويحتوي كل أخبار على مكونات ستّة: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة (النص الملفوظ، الخطاب الكتاب).

أمّا شكل الرسالة فيتعلّق بكل عنصر من هذه العناصر، وهذا ما سمح "لجاكبسون" باكتشاف ستّ وظائف متميّزة بقدر عناصر المخطوط، وهي كالتالي[73]:

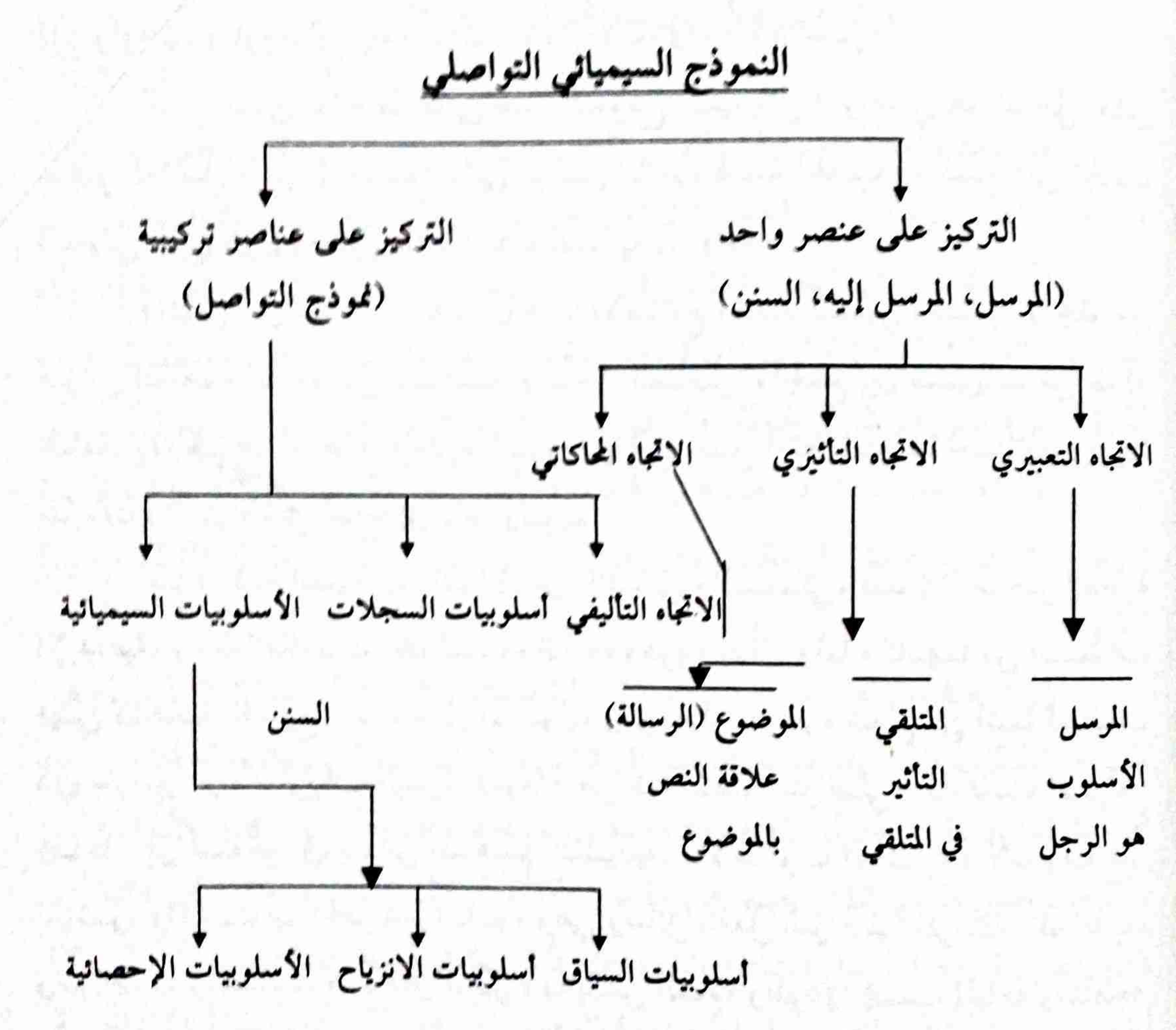


نستنتج من هذا الرسم أنّ "المرسل" يولّد الوظيفة التعبيرية، وهي عملية تهدف إلى إقامة تعبير لموقف إزاء من يوجّه إليه الكلام، "والمرسل إليه" تتولد عنه الوظيفة الإفهامية، و"السياق" يولّد الوظيفة المرجعية، وهي الإحالة على أشياء وموجودات تمّ الحديث عنها، و"القناة" تولّد الوظيفة الانتباهية، وهو نوع من الحرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز أثناء التخاطب، وفي مراقبة عملية الإبداع، والتأكّد من نجاحها، و"السنن" تولد الوظيفة المعجمية، أو وظيفة ما وراء اللغة، وهي أن تكون اللغة مشتركة بين طرفي التخاطب، و"الرسالة" تتولّد عنها الوظيفة الشعرية- وهي وجه من أوجه الخطاب- التي تكون غاية في ذاتها، لا تعبّر إلاّ عن نفسها؛ لأنّها المعنية بالاهتمام والدرس. لكن السؤال: ما دامت الرسالة- وهي الخطاب- تحظى بهذه المنزلة عند "جاكبسون"، فكيف الوصول إلى الشعرية؟ يجب علينا التركيز على محوري التأليف والاختيار، ذلك أنّه إذا كان عند مخاطب ما كلمة "طفل"، وهي موضوع الرسالة، فهو يقوم بعملية انتخاب واختيار من بين مجموع الأسماء المتشابهة في السلسة الاسمية: طفل، صغير، وليد، رضيع، غلام، وتتعادل هذه الكلمات تقريبا، ولكي يعلّق على الموضوع يقوم بعملية اختيار من السلسة الفعلية مثل: "نام، نعس، غفا، رقد" وتتآلف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، فتحصل عملية الاختيار التي تقوم على التعادل والتماثل، والتنافر، والترادف، والتضاد بينهما، بينما تقوم عملية التأليف على المجاورة، والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للاختيار على مبدأ التأليف[74].

2- الأنموذج السيميائي التواصلي[75]:

يبدو أنّ صاحب هذا الاتجاه "هنريش بليث" قد تأثر "بجاكبسون"، ونسج على منواله، غير أنّه يقترح لتحليل النص وفكّ رموزه الانطلاق من عمليتين: الأولى إفرادية يكون التركيز فيها على عنصر واحد (المرسل، المرسل إليه، السنن)، والثانية تركيبية تركز على

نموذج التواصل (أسلوبيات السجلات والأسلوبيات السيميائية)، والعملية التواصلية يمكن أن توزع على المخطط التالي:



ينقد "هنريش بليث" الاتجاهات الأربعة الأولى لطابعها الجزئي والتجريدي، ويركّز الاهتمام على الاتجاه الأخير (العناصر التركيبية) الذي يرى فيها إمكانية تحقيق النموذجه التواصلي، ويعني بذلك أسلوبيات السجلات، والأسلوبيات السيميائية، وهو في هذه العملية التواصلية ينطلق من مفهوم الانزياح فيولي (التركيب، والتداول، والدلالة) أهمية كبرى، وإن كان يميل كثيرا إلى التركيب الذي مزجه بالسيميائيات وسمّاه "سميو- تركيب"،

وهـو إجـراء يـنطلق مـن الانزياح، كما بيّنت، ويقوم على مجموعة محدودة من العمليات اللـسانية كالـزيادة، والنقص، والتعويض، والتبادل، والتعادل، في مستويات اللغة المختلفة (الفنولوجيا، والمورفولوجيا، والتركيب، والدلالة، والخط، والنص)[76].

لكـن الـذي يلاحـظ على هـذا النموذج السيميائي التواصلي هو تداخل بعض مـستوياته، بـل طغـيان بعـضها علـى البعض الآخر، لهيمنة الجانب التركيب على الجانب الصوتي الذي عزل وفصل عن تفاعلاته الدلالية ... وغيره.

والمهـم- في تقديـرنا- هـو أنّ هـذا الاقـتراح الجديد لتحليل الخطاب لا يخلو من مـزالق المغامـرة الناتجة عن التصنيف، وتداخل العناصر، والجمع بين مستويات من طبائع مختلفة. والأهم هو أنّ هذا الإجراء خطوة ظريفة في تحليل الخطابات، لها حسناتها، وعليها سلبيات الاجتهاد التي تحتاج إلى نقد، وتقويم.

أمّـا فعالـية النموذجين التواصليين: اللساني والسيميائي، فقد بحثا عناصر العملية الإبداعية، وحدّدا مكونات الخطاب، ووظيفته، وهويته بدقّة. وأمّا مكانتهما من اللسانيات فهـي كمكانـة الفـروع بالنـسبة إلى الأصول، وهو بعبارة موجزة شعاع من أشعة لسانيات دي سوسير. والأسلوبيات البنوية عموما- من هذا المنظار التواصلي- قد لفتت الانتباه- مجـدّدا- إلى الـتفكير في بعـض المفاهـيم التقلـيدية، كالأسـلوب المباشـر، والأسلوب غير المباشـر، والأسـلوب الحـرّ غير المباشر، وهي وسائل الفعل التواصلي المرتبطة بالمخاطب، والمخاطب، والخطاب. وقد دقّق النظر فيها بعض النقاد، وطوعها بحسب اتجاهه ومناهجه فصارت: الخطاب غير المباشر، والخطاب المباشر، وخطاب الغير[77].

المبحث الثالث

مفهـوم الخطاب في البحث النقدي

قـد أفـضت الدراسـة فـيما سبق إلى أنَّ "الكلام" هو ما له صفة الفوضى، والتمرّد، والانعتاق، وأنَّ "الرسالة" سلسلة من الكلام الموجّه من مخاطِب بوساطة ناقلة إلى متلقٍّ.

أمَّـا الخطاب في البحث النقدي فهو فعل النطق، أو فاعلية تقول، وتصوغ في نظام مـا يريد المتحدّث قوله "الخطاب" إذن كتلة نطقية "لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النص، بل هو فعل يريد أن يقول"[78].

انطلاقـا مـن هذا، فالنص غير الجملة، والجملة غير الخطاب؛ لأنَّ الخطاب فاعلية يمارسـها مخاطـب يعـيش في مكـان وفي زمـان تاريخي تسود فيه العلاقات الاجتماعية بين الناس.

إنَّ اللغـة بعـدّها نظامـا سـلطويا ثابـتا تصير لغة مخترقة باستمرار بالمنطوق، وهي صـياغة الخطاب الذي يتوجّه به مخاطب إلى مخاطب لا للطلب، أو الرفض، أو الاحتجاج، أو الـشكوى، بـل لـيحول اللغـة، ويمارسـها، ويمـتلكها، فتـتجدّد، ويحـصل هذا التجديد بالانتهاك بفعل النطق الذي يصير صياغة تريد أن تقول الجديد[79]، والجديد هو الخطاب، وهو الصياغة. وهنا يحصل التقاطع بدوره بين الأسلوبيات والبحث النقدي؛ لأنَّ الصياغة الجديـدة هـي "وقائع التعـبير" في الأسـلوبية الوصـفية، وهـي "الـسمات الـبارزة" للنص في الأسـلوبيات التكويـنية، وهـي "الرسـالة" في الأسـلوبيات البنـيوية. هـذه الأوجه إذن كلّها متغيرات لسانية تندرج تحت صلب "الأسلوب"، يقول "باختين": "كان "بالي" يرفض أن يرى في الخطـاب الحـرّ خطاطـة تـركيبية، قائمـة هكـذا علـى حـدة تمامـا، ويعتـبره مجـرّد متغيّـرة أسلوبية"[80].

ونتيجة لهذا التقاطع بين اللسانيات والأسلوبيات والنقد، خرج "مفهوم الخطاب" من حيّزه الضيق إلى مجالات واسعة، فصار هو الأسلوب، بل الكتاب برمته، يقول "باختين": "كذلك الكتاب، وهو فعل كلامي مطبوع يشكّل أحد عناصر التبادل اللفظي، إنّه موضوع نقاشات فعالة تتخذ شكل حوار، وهو موضوع بالإضافة إلى ذلك لكي يفهم بطريقة فعّالة، ولكي يدرس بعمق، وليعلّق عليه، وينتقد في إطار الخطاب الداخلي، وهكذا فالخطاب المكتوب إنّما هو شكل من الأشكال، وجزء لا يتجزّأ من نقاش إيديولوجي يمتدّ على نطاق واسع جدًّا، إنّه يردّ على شيء ما، ويفنّد، ويؤكّد، ويستبق الأجوبة، والاعتراضات المحتملة، ويبحث عن سند..."[81].

ولعلّ الطريف الجديد في هذا الاتجاه أيضا هو اعتبار الخطاب فعل نطق فوق اللسانيات؛ لأنّ اللساني يشعر بارتياح أكثر وسط الجملة، وكلّما اقترب من تخوم الخطاب من التحدّث التام يكون غير مسلّح لتناول الكلّ، فليس من بين مقولات اللسانيات مقولة تصلح لتحديد الكلّ ..."[82]. وقد صار في هذا الاتجاه "نون فان ديك" في مؤلفه «text and contexte, 1977» محاولا بناء نظرية لسانية للخطاب كافية تستطيع تحليل وتفسير الظواهر الخطابية[83]. وفي هذا السياق نجد الكتاب القيم لمحمد خطابي "لسانيات النص"، الدار البيضاء، 1995، يشقّ طريقه نحو لسانيات الخطاب، والنص، وعلم النص.

ولأهمية الموضوع وتشعبه فضّلت أن تكون خاتمة دراستي مساءلة لبعض كبار نقاد هذا العصر، وهم- بالإضافة إلى ما سبق- رولان بارث، وجوليا كريستيفا، وتزفتان تودوروف، ويمنى العيد.

1- رولان بارث والخطاب[84]:

ينطلق فارس النص من لغة السرد[85] ليعالج مسألة "الخطاب"، فينتهي إلى أن الجملة في اللسانيات وحدة أخيرة في اللغة، وهذا يعني أنّ الخطاب لا يوجد إلاّ في الجملة؛

لأنّ الجملة هي القسم الأصغر الذي يمثّل بجدارة كمال الخطاب بأسره. واللسانيات لا يسعها أن تتخذ موضوعا أرفع من الجملة؛ لأنّ بعد الجملة ليس هناك جمل، لهذا من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منتظما ضمن مجموعة من الجمل، فتغدو عبر هذا التنظيم رسالة تبعث بها لغة أخرى متفوقة على لغة اللسانيين؛ لأنّ للخطاب وحداته، وقواعده، وقوانينه، لهذا يجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات ثانية. وهكذا من خلال علاقة التشابه بين الجملة. والخطاب ينتهي "بارث" إلى أنّ الخطاب جملة كبيرة، ومنها يصير السرد جملة كبيرة؛ لأنّ لغة السرد عامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب[86]. ولم يبق "بارث" حبيس هذه الرؤية، بل توسّعت نظرته حتّى صار الخطاب متعة وعشقا، وهو عند حديثه عن النص يرى جماع اللغة بين الذات الراغبة والنص، وعندما يكون الخطاب النظري تجسيدا لدوافع الذات التي تنتج كل خطاب (التي ينتجها الخطاب) يكون إذن خطابا للمتعة[87]، ومتعة الخطاب هنا لا تتعلّق بنظرية في الجمال والجميل، بل هو الحديث عن اللغة المتعة من حيث هي بعد في الخطاب نفسه.

إنّ المتعة واللذّة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب، وقد يكون الخطاب اللغة المنطوقة تحت الأسلوب المكتفية بذاتها؛ لأنّ الأسلوب صوت مزخرف وتحوّل أعمى وعنيد ينطلق من لغة تحتية[88].

2- جوليا كريستيفا والخطاب:

استطاعت هذه الناقدة البلغارية، اللسانية الغربية، أن تشقّ طريقها إلى مسرح النقد الجديد بفرنسا، وركبت قطار تجديد اللسانيات الفرنسية مع "غريماس"، و"ليو سبيتزر"، و"جاكبسون"، و"تودوروف"، و"هيالمسلاف"[89]. وتبدو نزعة "جوليا كريستيفا" في ثورتها على الاتجاهات اللغوية والسيميائية السائدة بتأكيدها دور "اللغة اللغوية" في سياق

معادلات النظام الاجتماعي القائم، تقول: "السيميائية الفنية رفض للنظام الاجتماعي المدوّن منذ تأسيس اللغة. الرفض قائم على جوهر استقراء غير محدود للعلامات والإشارات اللغوية. من هذا المنظور تبدو اللغة الشعرية موقعا لا تمر النشوة من خلاله، إلاّ لتغيير نظامه، فهي تدرس إذن النفي والقطيعة داخل التراكيب اللسانية والموضوع المتحدّث عنه"[90].

واتّجاه "جوليا كريستيفا" عموما يمكن أن يحدد انطلاقا من بحثها القيّم "ثورة اللغة الشعري"[91]. والنصّ عندها نوعان: النص الظاهر «phénotexte» وهي البنية التي هي موضوع البنوية، والنص التوالدي «génotexte» وهو النص المحلّل. والتوالدية تتخطّى "البنية" لتصفها في إطار أعمق منها هو مجموعة إشارات وعلامات بينها تهدّمها، وتعيد بناءها من جديد؛ لأنَّ النص عند كريستيفا ليس نظاما لغويا منجزا ومقفلا كما هو الشأن عند البنويين، وإنّما هو عدسة مقعّرة لمعانٍ ودلالات متغايرة، ومتباينة، معقّدة في إطار أنظمة سياسية- دينية سائدة[92].

وانطلاقا من هذا كلّه "فجوليا كريستيفا" قد تمثّلت القضايا اللسانية والنقدية المطروحة في مسرح النقد بفرنسا، وتجاوزتها بطرح مفهوم التدليل «signifiance»، وهي نوع من الحفر العمودي في مساحة النص؛ لأنّها تمييز، وتنضيد، ومواجهة تمارس داخل اللغة على خط الذات المتكلمة سلسلة دالة تواصلية مشكّلة نحويا، ومن هنا ترى "جوليا" أنَّ التحليل السيميائي الذي يدرس "الدلالية" وأنماطها دخل النص يجب أن يخترق الدال والذات، والمدلول، والنظام النحوي للخطاب للوصول إلى الدائرة التي تتجمّع فيها بذور ما سيتكفّل بعملية الدلالة في حضرة اللسان، وهو إجراء يقوم بالتشكيك في قوانين الخطاطات القائمة، ويقدّم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة[93].

يتضح من هذا أنّ الدلالية عند "جوليا كريستيفا" خطاب داخل النّص يقوم بخرق الدال، والذات، والتنظيم النحوي، فهو يهدم النص ليرسي نصّا جديدا. وهذا لايتأتى إلاّ في ظلّ علم جديد تقترح له كريستيفا اسم "سيميائيات الخطابات"، وهو اتجاه ينطلق من مسألة العلاقة الاعتباطية بين الدوال والمدلولات، للبحث عن علاقات يكون فيها الخطاب مبرّرا[94].

3- تزفتان تودوروف والخطاب:

الخطاب عند تودوروف نوعان: خطاب نقدي، وخطاب أدبي. أمّا الخطاب النقدي فهو الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمنجز لا يستطيع أن يتحدّث إلاّ خطابا مثقوبا، وهي مرحلة يظهر فيها تحويل الأنا إلى علاقة، حيث ما يبقى له سوى أن يصمت عبر نوع من الدرجة الصفر للمتكلّم؛ لأنّ أنا الناقد ليست أبدا فيما يقول، أو في الانقطاع نفسه الذي يميّز كلّ خطاب نقدي[95].

وأمّا الخطاب الأدبي والشعري خصوصا، فهو من منظور التواصلية خطاب يهدف إلى التعبير، يقول تودوروف: "إنّ العمل الشعري (..) ليس ممكنا إلاّ عبر فصل الخطاب الذي يعبّر العمل الفنّي به عن نفسه، عن كليّة اللغة، إلاّ أنّ هذا الفصل لا يتحقّق إلاّ إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلّة، وبالتالي زمنه كما هو الحال أجسام العالم. هكذا ينفصل الخطاب عن كل ما عداه، ويخضع لانتظام داخلي، ومن جهة النظر الخارجية يتحرّك الخطاب بحريّة وبطريقة مستقلّة، وفي داخله يكون منظّما وخاضعا للانتظام"[96].

الخطاب عند "تودوروف" جسم له ذاته، وحركته، وزمنه، وهو مختلف عن كلّ ما عداه يخضع للانتظام داخلي، لكنّه يتحرّك بحريّة مستقلّة، ومن ثمّة فهو لون يختلف عن النص.

4- النقد العربي والخطاب:

قد ظهرت في السنوات الأخيرة حركة نقدية نشيطة في العالم العربي تهتمّ بالنص الأدبي عموما، والخطابات الأدبية خصوصا، وهي وإن شقّت اتّجاها إلى التطبيق والممارسة النصيّة للتجديد، واكتشاف أغوار الخطاب الأدبي العربي، إلاّ أنها لم تخلُ من تأثير المناهج والمعارف الغربية، كاللسانيات، والأسلوبيات، والبنيوية. ومن هؤلاء: يمنى العيد، وخالدة سعيد، وكمال أبو ديب، ومحمد مفتاح، وعبد الملك مرتاض[97] ... وغيرهم. ولأسباب علمية ومنهجية نكتفي بذكر الناقدة يُمنى العيد[98]؛ إذ انطلقت من النص وعلاقته الحميمية بالمرجع، والمادة اللغوية، والكلمات المحوّلة إلى الرموز، كالحمامة الدالة على السلام، والغراب الدال على الشؤم والشر. وهي من خلال هذه المفاهيم ترى أنّ الأشياء، والموجودات الطبيعية، أو الاجتماعية يمكن أن تزاح عن مستواها المطابق لها، فيحصل التقاطع بين الرؤية والعلاقات في نطاق العلاقات الاجتماعية، فتتحوّل الكلمات إلى علامات تصاغ بها قيم دلالية تعبر عن الحاجة، والمصلحة والتطلّع، وهكذا تتحوّل الكلمة إلى علامة، والعلامة بدورها إلى تركيب أو صياغة، والتركيب يصير- من موقع النظام- موضوعا تداوليا تخاطبيا (شفهي أو كتابي) بين الناس، ينتقل من المخاطِب إلى المخاطَب، فيكتسب دلالة إضافية تتجلّى في جهد، واجتهاد المتحدّث في تحميل الرسالة في التركيب؛ لأنّ التركيب أقرب إلى اللغة والنظام، والرسالة أقرب إلى الخطاب، إن لم نقل هي الخطاب عينه.

ترى يمنى[99] العيد من هذا المنظور الفلسفي إذا انطلقنا في هذا الكون الايديولوجي، ومن نقطة النظر التخييلي الذاهبة في اتجاه عمودي من الكلمة إلى العلامة إلى التركيب (اللغة، النظام)، وفي اتجاه أفقي من الكلمة العلامة إلى التعبير (اللغة، الكلام) يمكننا أن نصل إلى الحديث عن الخطاب «discours» الذي قد

يكون وصفا للتركيب، فيندرج تحت نظام اللغة، وفي ثباتها، وقد يكون صياغة تعبيرية، فيخرج من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية، أي يقوم بمحاولة توصيل الرسالة المولودة في سياق هذه العلاقات.
الخطاب عند يمنى العيد خطابان: يندرج الأوّل تحت نظام اللغة وقوانينها، وهو النص الأدبي، ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية يضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة، وهو الخطاب، فالأوّل فضاؤه واسع، والثاني- الخطاب- يتشكّل ابتداء من عملية (التركيب، الصياغة)، أو (التركيب، العبارة)، فيمعن في الصياغة ليخلق التعبير بالابتعاد عن التركيب، وهو حين يمعن في الصياغة يمعن أيضا في الايديولوجيا، ويبالغ في خرق النظام باحثا عن المرجع.

الخاتمة:

لقد تمثّل هذا العمل في محاولة ايبستيمولوجية لمعرفة الخطاب وهويته، وطبيعته، وتشكّله من خلال الاستعانة بأبحاث معرفية حديثة كاللسانيات، والأسلوبيات، والنقد، وقد أفضى إلى النتائج التالية:

1- أكّد البحث اللساني أنّ "الكلام" جسم يولد خارج النظام، وضدّ المؤسسة؛ لأنّه يتميّز بطابعه الفوضوي والتحرّري، وهو الفضاء الذي تنشأ فيه الصياغة اللغوية التي تسمّى لغة جديدة، وهذه اللغة الجديدة قد تكون "رسالة"، أو "بنية"، أو "أسلوبا"، أو "خطابا". وهي مفاهيم متعدّدة لعملة واحدة هي "الكلام".
2- أكّد البحث الأسلوبي أنّ "السمات البارزة"، و"الجزء"، و"وقائع التعبير"، والقول والصياغة، والمتغيرات اللسانية أو الأسلوبية، هو ما يعبّر عنه في بعض الجهات "بالخطاب".

3- وضّح الأنموذج السيميائي التواصلي مكونات الخطاب، وعلاقته بالأشكال الأخرى على النحو الآتي:

أ- حقل الخطاب: العلاقة بين النص والموضوع.

ب- نوع الخطاب: العلاقة بين (المخاطب والمتلقي) اللغة المكتوبة والمنطوقة.

ج- فحوى الخطاب: العلاقة بين المخاطب والمتلقي في بعض مقامات التفاعل الاجتماعي.

4- كشف البحث النقدي عن النقاط الآتية:

أ- هوية الخطاب ووظيفته: هو ذات، حركة، زمن، يصوغ، يقول، يتمرد، يكسر الحواجز.

ب- يتشكّل الخطاب انطلاقا من المرجعية، فالشعر ينجب الخطاب الشعري، والسرد ينجب الخطاب السردي ... وغيره.

ويتحقّق هذا كلّه بحسب وظيفة الخطاب المتميّزة، وحفرياته، وعناده. ومن أبرز سمات التحويل من غير الشعري إلى الشعري خصائص إسقاط مبدأ المحور الاختياري على المحور التأليفي، والانتهاك، والصراع ضدّ اعتباطية النظام الدلالي.

الهوامش

(1) انظر: Jean Dubois (..), Dictionnaire de linguistique (poétique), p381.

(2) انظر كتابه: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي (..)، الدار البيضاء، 1988، ص: 27.

(3) انظر د. عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص 18.

(4) انظر الجهود القيّمة، الدكتور محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب، وما انجزوه وما هفوا إليه) الدار البيضاء، 1992.

(5) استفاد بحثنا من العرض التاريخي الذي قدّمه عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص8 وما بعدها.

(6) انظر كتابه في لغته الأصلية، ما البنوية؟ الشعريات، باريس، 1968.

(7) لقد حاول الدكتور كمال أبو ديب أن يبلور نظرية لغوية في الشعريات اعتمد فيها لتجربته الطويلة مع النقد والتحليل اللساني، والبنوي للنصوص الأدبية، فاخصبت جهوده مؤلفا عنوانه: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث، 1987.

(8) انظر الدكتور عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ص 37.

(9) انظر القسم المخصص لمفهوم الخطاب في المبحث المقبل.

(10) انظر جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي (.)، الدار البيضاء، 1986، ص 9.

(11) انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(12) انظر الدكتور صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، القاهرة، 1994، ص 62.

(13) انظر كتابه، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت (..)، الدار البيضاء، 1987، ص 27.

(14) المرجع نفسه، ص 23.

(15) د. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية)، السعودية، 1985، ص 21.

(16) المرجع نفسه، ص 18.

(17) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(18) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس، 1977، ص 21.

(19) انظر كتابه، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، سورية، 1982، ص 108.

(20) المرجع نفسه، ص 111.

(21) انظر نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهين (مقال ضمن دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد 1، فاس: المغرب، 1987، ص 52، 53.

(22) Jean dubois (..), Dictionnaire de linguistique (poétique) p: 381.

(23) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 27.

(24) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(25) د. صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص 98.

(26) انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(27) د. يمنى العيد، في القول الشعري، الدار البيضاء، 1987، ص 9.

(28) انظر كتابه: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي (..)، الدار البيضاء، 1988، ص 24.

(29) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(30) انظر المرجع نفسه.

(31) انظر كتابه، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص 181، 182.

(32) انظر مقدّمة الكتاب، البلاغة والأسلوبية لهنريش بليث، الدار البيضاء، 1989، ص 9.

(33) انظر المرجع نفسه، ص11.

(34) انظر كتابها: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، 1991، ص 15.

(35) (35)François Rastier, Systématique des isotopies in essai de sémiotique poétique, Paris, 1972.

(36) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة، 1985، ص5.

(37) Jean dubois et autres, dictionnaire de linguistique (linguistique), p 30.

(38) د. حمادي صمود، المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية، مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية، تونس، 1981، ص 230.

(39) يحاول محمد خطاب- في كتابه لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء، 1991- أن يؤسس اتجاها جديدا في اللسانيات يهتم بتحليل الخطاب، ونحو النص، وعلم النص.

(40) د. يمنى العيد، في القول الشعري، دار بوتقال، الدار البيضاء، 1987، ص 9.

(41) Cours de linguistique générale, Paris, 1980.

(42) نعتمد- بتحفظ- ما أورده دي سوسير من تحليلات لمفهومي اللغة والكلام. وهو الحقل الذي نشأت منه الأسلوبيات، والبنيوية، والشعريات، وما يروج اليوم من تفكيكية والخطاب، وعلم الخطاب. انظر كتابه محاضرات في اللسانيات العامة ص 19 وما بعدها.

(43) الصورة الشفوية هي صورة نفسية شديدة الصلة بالتصور أي المفهوم الذي يرتبط به.

(44) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977، ص 34 وما بعدها.

(45) عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 35.

(46) يغيب مصطلح الكلام ليحل محله الأسلوب عند رولان بارث، انظر كتابه الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، المغرب، 1985، ص 12.

(47) رولان بارث، المرجع نفسه، ص 13.

(48) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 39.

(49) عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 36.

(50) عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 38.

(51) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دمشق، 1980، ص 146.

(52) Pierre Guiraud, la stylistique (que sais-je), p45.

(53) انظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، بيروت، ص 35.

(54) انظر: عصام كمال السيوفي، الانفعالية والبلاغة في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت 1986، ص 213.

(55) هو اتجاه يخالف دي سوسير، ويذهب إلى أنّ العلاقة بين الدال والمدلول قد تكون طبيعية واضحة في الأعمال الفنية، انظر: .Jean Cohen, structure du langage poétique, Paris, 1966, p 78, 79, 224، ومحمد الهادي طرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، 1981، ص 59، وتمام حسان، الأصول (دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، 1981، ص 316.

(56) انظر: رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، ص67، وانظر كذلك محمد عجينة، الألسنية والنص الشعري (تقرير مقدّم للملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص الجامعية، عنابة، الجزائر، 1985، ص 15.

(57) نظر: د .صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 35، ومقال عبد الله هولة، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلّة فصول عدد خاص بالأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأوّل ديسمبر، 1984، ص 83.

(58) بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 54.

(59) بيار جيرو، المرجع نفسه، ص 51 وما بعدها.

(60) فكرة العدول سمة بارزة في الخطاب الأدبي عموما، والخطاب الشعري خصوصا، انظر: د. يمنى العبد، في القول الشعري، ص 20.

(61) فيه تشابه بين ليو سبتزر والجرجاني في ممارسة النصوص، الأوّل ينطلق من الحدس، والثاني من الذوق، انظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 420.

(62) نفضل ترجمة: «structuralisme» بالبنيوية؛ لأنّ النسبة إلى بنية بنيويّ كقرية قرويّ.

(63) هنا يظهر اتجاهان بارزان: الأوّل ينسب البنوية إلى لسانيات سوسير تقتصر على ذكر بعض الجهود عند العرب، منها: د. محمد الحناش، البنيوية في اللسانيات، لدار البيضاء، 1980، د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، بيروت، 1985، د. يمنى العيد، في معرفة النص، بيروت، 1984، ود. فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوربا، دار الجيل، بيروت، 1985.
أمّا الاتجاه الثاني فينسب البنوية إلى ليفي شتراوس، ومن هؤلاء: د. جابر عصفور- وهي ترجمة- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ود. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنوي

في دراسة الشعر الجاهلي)، الهيئة العامة للكتاب، مصر 1986، ود. عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا، وموقف سارتر منها، المعارف، 1980.

(64) المحور الاستبدالي: تكون العلاقات فيه اختيارية، وهو نوع من الانتخاب يحدث من السلسلة العمودية لتشابه صوتي، أو صرفي، أو دلالي، فيمكن ان تحل كلمة محلّ كلمة أخرى. امّا المحور التاليفي او التركيبي، فالعلاقات تكون فيه مبنية على التجاور والتآلف، كقولك: جاء الرجل، ومن هنا فالعلاقات في المحور الاستبدالي علاقة حضور وغياب، وفي المحور التاليفي العلاقة علاقة تجاور وتآلف، انظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية)، النادي الأدبي، المملكة العربية السعودية، 1985، ص36 وما بعدها.

(65) بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص74.

(66) انظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 31.

(67) اجتهد جان بياجيه من منظور بنوي في وضع سمات خاصة يمكن بمقتضتها ان نعرف البنية او النص، او الخطاب، انظر البنوية، ترجمة: عارف منيمنة، وبشيري أوبري، ط2، بيروت، 1971، ص8 وما بعدها.

(68) للتوسع في معرفة قواعد التوليد والتحويل، انظر: جورج مونين، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب البكوش، تونس، 1981، ص 110 وما بعدها.

(69) انظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص32.

(70) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص7.

(71) اختلفت النظرة إليها باختلاف الخلفيات الفلسفية والمنطلقات، والتعامل معها، قد يكون نفسيا، أو اجتماعيا، او رياضيا، أو فيزيائيا، أو بيولوجيا، أو فلسفيا، أو لغويا. جان بياجي ، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، وبشيري أوبري، ط2، منشورات عويدات، 1980.

(72) نظرية الوظائف اللغوية الست، أو نظرية التواصل اللساني، مسائلها ومفاهيمها، محلّلة تحليلا وافيا ومبسطا. انظر رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 26 وما بعدها.

(73) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص33.

(74) رومان جاكبسون، المرجع نفسه، ص33.

(75) نعتمد في التعريف بهذا الأنموذج كتابه: البلاغة والأسلوبية (نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989، ص10 وما بعدها.

(76) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص 11.

(77) انظر مخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 155، 167.

(78) انظر يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 12.

(79) يمنى العيد، المرجع نفسه، ص12.

(80) مخائيل، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 168.

(81) مخائيل، المرجع نفسه، ص129.

(82) مخائيل، المرجع نفسه، 150.

(83) عن محمد خطاب، لسانيات النص، ص27.

(84) له مؤلف عنوانه: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، الدار البيضاء، 1991.

(85) انظر كتابه: النقد البنوي للحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد، بيروت، باريس، 1988، ص13 وما بعدها.

(86) رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا، والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ص7.

(87) رولان بارث، المرجع نفسه، ص95.

(88) رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الرباط، 1985، ص35.

(89) د. فؤاد أبو المنصور، النقد البنيوي الحديث، ص 341.

(90) د. فؤاد أبو المنصور، المرجع نفسه، ص 341.

(91) انظر مؤلفها.

(92) د. فؤاد أبو المنصور، النقد البنيوي الحديث، ص 343.

(93) انظر جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص 9، 10.

(94) جوليا كريستيفا، المرجع نفسه، ص15.

(95) تزفتان تودوروف، وآخرين، في أصول الخطاب النقدي الحديث، ترجمة احمد المديني، ط2، الدار البيضاء، 1989، ص58.

(96) تزفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة ساسي سويدان، بيروت، 1986، ص29.

(97) كلّ شخصية من هذه الشخصيات العلمية تميّزت بما قدّمته من أعمال نقدية جادة لها علاقة بالخطاب الأدبي العربي، فلسعيدة خالدة كتابها "حركية الإبداع" دار العودة بيروت، 1979، والدكتور كمال أبو ديب، كتابه: جدلية الخفاء والتجلّي "دراسة بنيوية في الشعر" دار العلم للملايين، بيروت، 1979. و"في الشعرية" بيروت، 1987. ولمحمد مفتاح كتاباه: تحليل الخطاب الشعري، ط 2، الدار البيضاء، وديناميـة النص (تنظير وتطبيق)، الدار البيضاء، 1987. وللدكتور عبد الملك مرتاض كتاباه: "النص الأدبي من أين وإلى أين؟" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، "وبنية الخطاب الشعري" دار الحداثة، بيروت، 1986. وهي أعمال أدبية يطغى على أغلبها الطابع التطبيقي.

(98) اقتصرنا على هذه الناقدة دون سواها لأسباب علمية ومنهجية، أمّا العلمية فلتقاطعنا معها في الاهتمام والاتجاه، وأمّا المنهجية فلضيق المجال، ونعتمد في التعريف برأيها، كتابها: "في معرفة النص" ص68 وما بعدها.

(99) يمنى العيد، المرجع نفسه، ص71.

الفصل الثالث

تحليل النص الأدبي المركب

* وصف البناء الصوتي.
* وصف البناء الصرفي.
* وصف البناء التركيبي.
* وصف البناء الدلالي.

قد أحدث القرن العشرون ثورة فكرية دكت حقول المعرفة الإنسانية، وأحاطت بعديد الموروثات القديمة، فالفيزياء المعاصرة، والطب، والاقتصاد هي علوم انتقلت من الشك، والتخمين، والبركة إلى التشريح الاختباري، وتحليل الأشعة، والإحصاء. وكان من نتائج ذلك أن عم هذا الانقلاب الفكري[1]، والاختباري في اللغة، والأدب، والنقد، والفن[2] ... وغيرها. أما منبع الثورة المنهجية قي هذه العلوم فهي اللسانيات، وما قدمته من معارف جادة كالأسلوبيات، والسيميائيات، والشعريات استطاعت أن تهيمن على علوم عدة قديمة، وحديثة كالفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، والنقد الأدبي، وصناعة الأدب[3].

وولدت صلتها بالأدب في ممارسة نصوصه مذهبا جديدا أطلق عليه اسم: ((الأسلوبيات)). وهو علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية، والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحطام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، واكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الدبي في متقبله[4].

والأسلوبيات من حيث هي معرفة لسانية تحاول تجاوز المجلات النظرية إلى الإسهام في الميادين التطبيقية علـما، ومنهجا[5]، وذلك باصطناعها المنهج اللساني[6] عند معالجة الظاهرة الأدبية[7] بالنظر إلى الأسلوب على أنه نظام لغوي، أو على أنه عدول، أو انتهاك وتصرف في اللغة.

كما تطمح الأسلوبيات إلى اقتحام عالم النص الأدبي، وإخضاعه إلى أحكام موضوعية تسمح بدك حصونه المتينة، ووصفه وصفا علميا مقبولا يخرج المعالجة من الافتراضات النظرية إلى الممارسة العلمية الجادة، ومن المفاهيم الثورية الرائعة التي استعانت بها الأسلوبيات، وكانت حاسمة في ترويض النص الأدبي: ((العلاقات الإدراجية والتعاقبيـــة، والانتقـاء، وشبكـة الاتصـال ووظائفهـا، والسيـاق الأسلوبـي،

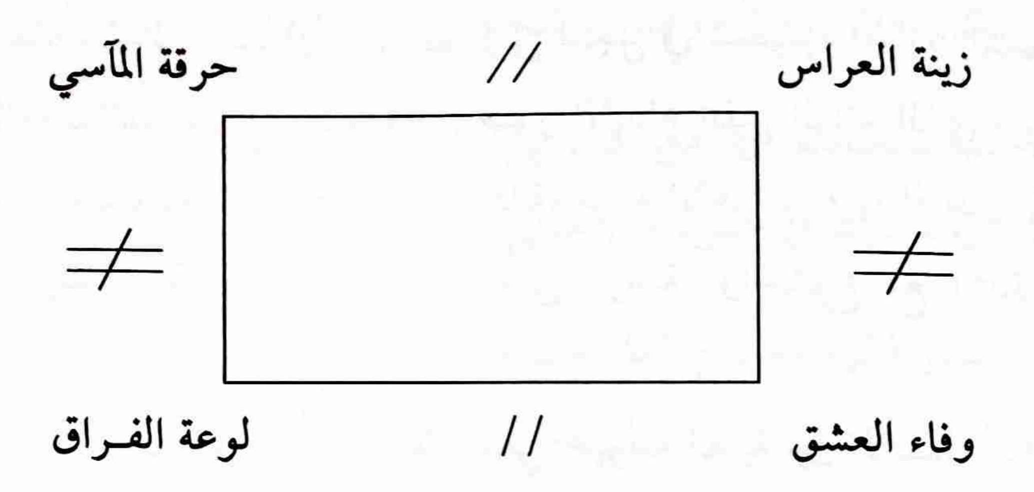
والانزياح، والمعاني المركزية والهامشية، واللغة والكلام[8]، والعلامة اللسانية، والوحدة السيميائية ... وغيرها)).

ولتطبيق المنهج الأسلوبي لابد من شروط؛ إذ لاينبغي أن تكون الدراسة[9] جافة منفرة، ولا مرنة مائعة؛ لأن العلمية الجافة في وصف الأثر الدبي تفضي إلى أثر بلا جمال[10]، أو شعرية.

هذه بعض الأسس، والمفاهيم، والاتجاهات التي تنطلق منها الدراسة[11] في تطبيقها المنهج الأسلوبي[12] على نص الأصمعي: ((أعرابية على قبر زوجها))[13]، وهو خطاب متميز بنمط جديد من التفاعل البنيوي[14]، والدلالي؛ إذ أول ما يلفت انتباه القارئ فيه هو تمازج النثر والشعر، وتداخل الأغراض، والأساليب، وهذه السمة الأسلوبية البارزة في نظر علماء الأسلوب هي ضرب من الانفعالات النفسية الناجمة عن إدراك المتلقي للرسالة[15] لأن مجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا بدل التعبير عنها نثرا يعد تنبيها للمتلقي[16]، وإجابة الجارية في النص تؤكد هذا المبدأ، وتبرز جملة من الوظائف اللغوية الدفينة كالانتباهية، والإفهامية، والتعبيرية[17]، يقول الأصمعي: ((يا هذه إني أراك حزينة، وما عليك زي الحزن، فتجيب الجارية:

فإن تسألان :فيم حزني؟ فإنني :: رهينة هذا القبر يافتيان
وإني لأستحييه والترب بيننا :: كما كنت أستحييه حين يراني

فنسيج الخطاب مكون من هذه الثنائيات البنيوية المتقابلة، وهي انعكاس لدلالات عميقة متضادة يوضحها المربع الدلالي الآتي:



والحاصل هو أن هناك تقابلا بين ((زينة الأعراس، وحرقة المآسي، ولوعة الفراق ووفاء العشق))، وترادفا بين ((زينة الأعراس، ووفاء العشق، وحرقة المآسي ولوعة الفراق)) وهي مستويات دلالية عميقة توحي بغرابة الموقف، وتضفي عليه نوعا من الشذوذ الاجتماعي. ولعل ارتباط هذه الثنائيات الضدية بفكرتي الإقصاء، والتعاكس تؤكد ذلك؛ إذ من حيث المنطق لا يمكن القول إن شيئا ((ما)) ذاته هو (س)، ولا (س) إن كانا مختلفين؛ لأن (س)، ولا (س) متناقضان من حيث مبدأ الإقصاء؛ إذ حضور الحد هو نفي بشكل إلزامي للآخر. غير أن ذلك قد يحدث في عالم الفن، ويمكن أن يحصل أن شيئا (ما) هو نفسه (س)، ولا (س) في الوقت ذاته كأن يقال عن إنسان (ما) هو حزين، وفرح في الآن معا، ومرد ذلك أن علاقة التعاكس في الفن ليست علاقة إقصاء، وإنما هي على العكس من ذلك منتجة لانعكاسات دلالية من نوع خاص يحس بها الناس بشدة[18]، يقول الأصمعي: **((يا هذه إني أراكِ حزينة، وما عليك زي الحزن (...) فإذا جارية على كأنها تمثال وعليها من الحلي، والحلل ما لم أرى مثله، وهي تبكي بعين غزيرة، وصوت شجي))، وتقول الجارية:**

فمن رآني رأى عبرى مولهة :: عجيبة الزي تبكي بين أموات

كل هذه الأمثلة تؤكد أن مبدأ التعاكس متجل في شخصية الجارية المتصفة بالحزن، والفرح في الوقت نفسه، وهي صورة من صور الإبداع الفني الرائع الذي برز فيه حسن ربط الموقف العجيب بما يلائمه من وسائل فنية، فزينة الأعراس فيها الإطار المكاني؛ لأن المقبرة توحي بسعة المكان، وتدل، وتدل على الرهبة، والخشوع مع التذكير بضرورة الموت.

وفي هذا المكان المخيف نسج الأصمعي خيوطه الفنية بين الأبطال الثلاثة، فحول الرسالة من نص أدبي بسيط إلى نص إنشائي قام فيه هو بدور المنشط القادح الذي شعل النار؛ إذ هو الذي أثار انتباه الصاحب حينما قال له: هل رأيت أعجب من هذا؟، والصاحب نفسه هو البطل الثاني الذي قام بدور المزكي، فقال: ((لا والله، ولا أحسبني أراه))، والجارية هي البطلة المركزية التي نسجت حولها كل الخيوط الفنية: ((الصوتية، والمورفولوجية، والتركيبية والدلالية)).

أولا- البناء الصوتي

الصوت في هذا النص متنوع المبنى، وقد شكل تكراره ظاهرة أسلوبية ذات بال، فالصاد، والسين، والحاء، والتاء صوامت مهموسة توحي بما يقتضيه الموقف من خشوع، وخوف، وما يتطلبه من إجلال، واحترام للموتى، تقول الجارية:

فإن تسألان :فيم حزني ؟ فإنني :: رهينة هذا القبر يا فتيان
ياصاحب القبر يا من كان ينعم بي :: بالا ويكثر في الدنيا مواساتي
قد زرت قبرك في حلي، وفيحللي :: كأنني لست من أهل المصيبات

والقاف، والباء، والتاء صوامت انفجارية تخرج بقوة الضغط المسلط، فتحدث صوتا انفجاريا[19] قد صورت[20] بوضوح صوت الجارية الشجي، وانظر قول الأصمعي:

((وهي تبكي بعين غزيرة ، وصوت شجي (...)، واندفعت في البكاء، وجعلت تقول:

يا صاحب القبر يا من كان بي :: بالا ويكثر في الدنيا مواساتي
قد زرت قبرك في حلي، وفي حللي :: كأنني لست من أهل المصيبات

وتظهر فكرة وضوح العلاقة بصورة حسية بين الصوت، ودلالته[21] مع ((اللام)) الذي شكل وجوده في النص أعلى نسبة من حيث تواتره، فإن علمنا أن هذا الصامت هو صوت انحرافي يعتمد فيه اللسان أصول الأسنان العليا مع اللثة بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهوى منه مع ترك منذ لذلك من جانب الفم، أو من أحدهما[22]، قلنا إن العقبة الصوتية هي عقبة حيوية، والانحراف الهوائي هو انحراف اجتماعي من حيث الخرق للعادات، والتقاليد المتعارف عليها، ومن هنا نتساءل أليس في هذا النسج الصوتي ما يؤكد مبدأ العلاقة الواضحة[23] بين الأصوات، والمعاني؟.

وسحر الصوت، وجماله لا يحيط به حائط؛ إذ كلما اكتشف نوع بدت أنواع، فالميم، والنون، والراء، واللام هي أشباه صوائت تمتاز بقوة الوضوح السمعي[24]، وسهولة الانتشار قد حققت الغاية التعبيرية، وسهلت الحوار، وانتقال الرسالة بين الأبطال الثلاثة.

والمقاطع الصوتية[25] قد عبرت عن النغمة الأليمة، والإيقاع الحزين، والصوت الشجي الحاد، وهي متنوعة في هذا النص بين الطويلة المفتوحة، والمغلقة، والقصيرة أما الطويلة المفتوحة ((لا، ني، في، هي، ذا، يا، ءا، جي، كي، وا)) فقد صورت شدة الخطب، والقلق، والحسرة، وانظر إلى قول الجارية:

فإن تسألان: فيم حزني؟ فإنني :: رهينة هذا القبر يا فتيان
فمن رآني رأى عبرى مولهة :: عجيبة الزي تبكي بين أموات

وأما المغلقة ((إن، لس، تح، وت، تر، بي، قب، كن، من، ين، يك، دن قد، زر، لي، أن، أه، لل))، فقد جسدت أزمة الجارية، وتوترهاالنفسي، وإرادتها في مواصلة الوفاء لزوجها، وانطرإلى قولها:

وإني لأستحييه والترب بيننا :: كما كنت أستحييه حين يراني
يا صاحب القبر، يا من كان ينعم بي :: بالا، ويكثر في الدنيا مواساتي
قد زرت قبرك في حلي، وفي حللي :: كأني لست من أهل المصيبات

فالجارية في هذه البيات تتمزق أسى، ولهفة، وحسرة، فعبرت عن ذلك بالحلي، والحلل؛ لأنها بقدر ما تعيش حاضرها الأليم تعيش ماضيها السعيد.

ومن روائع النص الصوتية اللافتة للانتباه هي اعتماد الجارية في الإجابة على بحرين عروضيين: الطويل، والبسيط، فميزت النص بخصائص إيحائية، وجمالية، وبلاغية؛ لأن انتهاك قواعد النصوص التقليدية في الإبداع الأدبي، وانتهاك قواعد الوزن[26] هو عدول بنوي[27]، وموسيقي يسعى إلى ربط المتلقي بأهداف الرسالة؛ لأن الجارية تبني عالما جديدا، عالم الوفاء، والحب، والصفاء. أما القافية الثرية بأصواتها: ((فتيان، يراني، مواساتي، مصيبات، هيئاتي، أموات)) فقد اتصلت اتصالا وثيقا بمعاني الندب، والتفجع المرتبطين بالانكسار، والفتور، والضعف. وهذا مستوى آخر من مستويات التفاعل الصوتي الدلالي الذي كشف عن متانة العلاقة بين الدوال والمدلولات[28].

ثانيا- البناء المورفولوجي

ارتبط نسيج الوحدات الصرفية بإيحاءات بلاغية، ودلالات فنية عميقة، وهي وسائل لغوية تؤثر في السياق، ويؤثر فيها، فتكسب بذلك شرعية وجودها، ومن نماذجها في هذا النص: ((يكثر، يستحيا)) في قول الجارية:

يا صاحب القبر، يا من كان ينعم بي :: بالا ـن ويكثر في الدنيا مواساتي

وإني لأستحييه والترب بيننا :: كما كنت أستحييه حين يراني

وهما صفتان: الأولى دالة على الجعل؛ لأن الجارية تبرز صفة من صفات زوجها؛ إذ كان يجعل مواساتها كثيرة، والثانية دالة على المبالغة في الاستحياء؛لأن الأعرابية تريد ترك الزوج حيا بما ألفه منها، وتكرار الصيغة نفسها في عجز البيت الثاني يؤكد فكرة الاستحياء، ويضفي على البيت نوعا من الحزم في الفعل.

أما النماذج الأخرى ((التفت، أنشأ، اندفع)) في قول الأصمعي: ((فالتفت إلى صاحبي، وأنشأت تقول، ثم اندفعت في البكاء، وجعلت تقول)). فهي صيغ أسهمت في التعبير عن نفسية الجارية، وأزمتها ن فدلت الولى على المبالغة في الالتفات، ودلت الثانية على الجعل، فإن علمنا أن هذه الصيغة من أفعال الشروع تبين لنا ان الجارية قد انطلقت من الصفر إلى أرقى مراتب الكلم، وهو فن الرثاء، وتبين لنا كذلك ان لغة الحوار العادي -أي لغة العقل قد تعطلت لتحل مكانها لغة العواطف النبيلة، وهذا ضرب من الإبداع الطريف، فالجارية ترثي زوجها مع تذكر الماضي المجيد من خلال الحاضر الأليم، ودلت الثالثة على المطاوعة في العمل، وهو أسلوب يلائم شخصية الجارية التي غمرتها الذكريات السعيدة، وأرهقها البكاء، فاستسلمت لضعفها، وانقادت له انقيادا حتى استحالت صورة عجيبة، فتقول:

فمن رآني رأى عبرى مولهة :: عجيبة الزي تبكي بين أموات

ولئن تميزت الوحدات المورفولوجية بالطرافة، والدلالة العميقة، فإن الحدات الاسمية تبدو على قدر كبير من الأهمية، وانظر إلى قول الجارية:

يا صاحب القبر ، يا من كان ينعم بي :: بالا، ويكثر في الدنيا مواساتي
قد زرت قبرك في حلي، وفي حللي :: كأنني لست من أهل المصيبات
أردت آتيك فيما كنت أعرفه :: أن قد تسر به من بعض هيئاتي

ففي الانتقال من ضمير الغيبة إلى المتكلم التفات إلى المتلقي؛ لإزالة الشك، وتأكيد الصلة الحميمة بينها، وبين زوجها بعد موته، فتحلت بزينة الأعراس لتدل على وفاء العشق، وهو تعبير بالحسيات عن المعنويات.

وقد تزداد هذه الصورة وضوحا بالنظر إلى الصفات المشبهة ((رهينة، حزينة، عجيبة))؛ إذ هي وحدات حرفية مفيدة أخصبت الخطاب، وأضفت على التلقي نشاطا نفسيا؛ لأن الحزن، والرهن، والعجب كلها وسائل فنية توحي بالشفقة، وتدفع إلى التعاطف بشدّة مع الجارية.

وأسرار الوحدات المورفولوجية الدفينة في الخطاب ألغاز خفية كلما تكشفت لك أنواع بدت لك أخرى، فالجموع: ((مقابر، مصيبات، أموات))، والنكرات: ((جارية، قبر، صوت، عين)).

والمصادر: ((حزن، بكاء)) هي أنسجة أسلوبية عبرت عن تقاطع دلالات الثنائية الضدية ((زينة الأعراس، وحرقة المآسي)) من حيث التقابل العكسي، والتكامل الوظيفي؛ لأن الجارية كأنها ليست من أهل المصيبات؛ إذ هيئتها تسر الناظرين، وفي الوقت نفسه تحرق أفئدتهم، وتحرك عواطفه، وانظر إلى قولها:

قد زرت قبرك في حلي وفي حللي :: كأنني لست من أهل المصيبات
أردت آتيك فيما كنت أعرفه :: أن قد تسر به من بعض هيئاتي
فمن رآني رأى عبرى موهلة :: عجيبة الزي تبكي بين أموات

ثالثا- البناء التركيبي

إنَّ أوَّل ما يلفت انتباه القارئ في هذا الاتّجاه هو التنويع في الجمل بين الطويلة، والقصيرة، وصور ذلك "دخلت بعض مقابر الأعراب (..) ومعي صاحب لي (..) وعليها من الحلي والحلل ما لم أر مثله (..) وهي تبكي بعين غزيرة (..) وصوت شجيّ"، هذه الأنماط الحيوية هي تمهيد لموقف عجيب تقاطعت فيه دلالات الفرح، والحزن، فصدرت باستفهام ورد في قول الأصمعي: "فالتفت إلى صاحبي فقلت هل رأيت أعجب من هذا؟ قال: لا والله ولا أحسبني أراه"، وهو استفهام مركّب يفيد الاستغراب، والقسم يؤكّده؛ لأنَّ نفي المستقبل هو نفي الحدث في الماضي، فارتبط التركيب المركّب بهيئة الجارية التي بلغت أقصى حدود الغرابة والشذوذ، والناظر في تمازج التركيب الندائي، وعملية التقطيع في قولها:

يا صاحب القبر/ يا من كان ينعم بي :: بالا/ ويكثر في الدنيا مواساتي
قد زرت قبرك/ في حلي/ وفي حللي/ :: كأنني لست من أهل المصيبات

يستنتج أنّ الجارية كلما تذكّرت زوجها صعب عليها الكلام، وهو أمر طبيعي؛ لأنَّ طغيان الجانب العاطفي وسيطرته على عقلها يقتضي ذلك، إذ هو يذكّرها بالماضي السعيد الذي لا يعود.

ومن صور التداخل أيضا في هذا النص ما نجده في قولها:

فإن تسألني/ فيم حزني/ فإنّني/ رهينة هذا القبر يا فتيان
فمن رآني/ رأى عبرى مولهة عجيبة الزيّ/ تبكي بين أموات

وهي تراكيب اختلط فيها الشرط، والتقطيع، فعبّرت عن نفس الجارية المتقطّع، وعن تفجّعها العنيف، وهذا مستوى من رواسب اللاشعور تجلّى في هذه الدفقة الشعرية؛ لأنها أمام الذكريات السعيدة، والموقف الجديد هي دمية حزينة محلاة بركام من الأزياء، والصفات الكثيرة (عبرى، مولهة، عجيبة الزي، تبكي بين أموات) تؤكد في قولها:

فمن رآني، رأى عبرى مولهة :: عجيبة الزيّ تبكي بين أموات

أمّا التركيب الشرطي، وهو أسلوب يفيد التعليل، وتعتمد فيه العبارة الثانية في الاختبار على حضور العبارة الأولى[29]، فهو في قولها:

فإن تسألاني فيم حزني؟ فإنّني :: رهينة هذا القبر يا فتيان
فمن رآني رأى عبرى مولهة :: عجيبة الزي تبكي بين أموات

نجد في البيت الأوّل عبارة الشرط فعلية، وعبارة الجواب اسمية، وفي البيت الثاني عبارتي الشرط، والجواب فعليتين، وهو أسلوب تصويري طريف يكشف عن حركية فنيّة -في هذا النص- متّصلة اتّصالا وثيقا بحركات الجارية في المقبرة. وفي تقديرنا- ضرب من التبرير لفكرة وضوح العلاقة بين الدوال والمدلولات.

رابعا- البناء الدلالي:

الثراء الدلالي، والتنويع في حقوله أسرار أسلوبية عميقة في هذا النص، ولإبرازها نصطنع المنهج الدلالي، فنعتمد الرؤية الآنية (السنكرونية) والرؤية الزمنية (الدياكرونية)[30]. إذ في الاتّجاه الأوّل ننطلق من قرار اللغة وثبوتها، وفي الثاني من حركيتها في خط تطوري دينامي.

1- الدلالة الآنية (السنكرونية)

- **الدلالة والمجال.**

تشكّل الوحدات الدلالية في النص حقولا متباينة تقوم على أساس تنظيم الكلمات في مجالات تجمع بينها علاقات دلالية[31].

أ- مجال الألفاظ الدالة على الفرح:

وحداته الدلالية متنوعة، منها الدالة على الحسيات كـ(تمثال، حلي، حلل)، ومنها الدالة على المعنويات كـ(تسرّ، ينعم).

ب- مجال الألفاظ الدالة على الحزن:

وقد عبّر عن الحسيّات: (البكاء، تبكي، صوت شجي، عين غزيرة، وعبرى، قبر، أموات)، وعبّر عن المعنويات: (حزينة، رهينة، المصيبات، مواساة، مولهة).

يتّضح من المجالين أن طاقة النّص هي نكتة من نكت الإبداع، لأنَّ الوحدات الدالة على الفرح ذات الدلالة الحسيّة (تمثال، حلي، حلل) هي انعكاس لوفاء العشق، والوحدات الدالة على الحزن ذات الدلالة الحسيّة (البكاء، الدموع، والصوت الشجي ..) هي انعكاس للوعة الفراق. المجالان إذن ينميان فكرة الثنائية الضدّية حيث تتقابل عناصر الحزن والفرح، لتشكّل مبدا

التوازي بين العلامات اللسانية، ومردّ ذلك أنّ الجارية تسعى إلى تكسير عرف اجتماعي، واستبداله بآخر، فاعتمدت الفرح لتعبّر عن الحزن، فقالت:

وإنّي لأستحييه، والترب بيننا :: كما كنت أستحييه حين يراني

أردت أن آتيك فيما كنت أعرفه :: أن قد تسر به من بعض هيئاتي

قد زرت قبرك في حلّي وفي حللي :: كأنّني لست من أهل المصيبات

فعزم الجارية على تجاوز المحنة والأسى بتحليلها الحلّي والحلل هو صراعها مع الزمن، مع لحظة الفعل، والاستمتاع، والمواساة إلى المفاجأة الأليمة، وهي صورة يخترقها الزمن في حلقات تبدأ بالسعادة، وتنتهي بالموت. "إنّها رؤى الجدل الدائم، والحوار الذي لا ينقطع، والقدرة على التقبّل من خلال احتشاد الذات بطاقات التجاوز (..) لأنّ الجدل هو إمكانية البدء، والحوار هو إدراك النقيض، والتعامل معه، وطاقة التجاوز هي وعي انتصاب– ما لا بدّ أن يتجاوز في اللحظة من وجود الذات"[32].

- **الدلالة والسياق:**

الفكرة قديمة، وقد كان للغويين العرب فيها إشارات[33]. تطوّر هذا الاتّجاه على يد العالم الإنجليزي "فيرث" الذي دعا إلى اعتماد السياق في تفسير الكلمات[34] ومن النماذج الأسلوبية[35] التي أوقفتنا في هذا النص:

1– دلالات الوحدات الدنيا:

ومن صور ذلك.

أ– الواو (و).

إنّ اتّصال الواو (و) بالوحدات ومعي، وعليها، وهي، وصوت، والله، ولا، وما، والتربة، وجعلت، ويكثر، وفي "قد دلّ على السرد،

والوصف، وهي إمكانية تعبيرية وهبت للخطاب[36] لتتيح للكتاب الاتّصال بالقارئ[37] فالأصمعي يصوّر حدثا، وينقل خبرا، ويبني عالما جديدا.

ب- الفاء (ف).

ارتبط الفاء بالوحدات "فإذا، فالتفت، فقلت، فأنشأت، فإنّ، فإنّني، قد دلّ على الانتقال من فكرة إلى أخرى، وساهم في استحضار الفعل والزمن معا.

والوحدات الدنيوية -عموما- في هذا الخطاب بالإضافة إلى طاقاتها التعبيرية فغنّها قد دلّت على تماسك معجم النص، والخبر بعدّه هدفا من أهداف الرسالة.

2- دلالات الكلمات:

من النماذج الطريفة في هذا النص تكرار الجذر (قبر)، واختلاف معانيه من موضع إلى آخر (مقابر، القبر، قبرك)، فالصوامت (ق، ب، ر) من حيث الدلالة المعجمية دالة على مفاهيم، وتصوّرات محدودة، غير أنّ الاستعمال قد أكسبها معاني جديدة متميّزة. فـ(مقابر) في قول الأصمعي "دخلت بعض مقابر الأعراب" دالة على المكان المخيف، و(القبر) في قول الجارية.

فإن تسألاني فيم حزني؟ فإنّني :: رهينة هذا القبر يا فتيان

يا صاحب القبر، يا من كان ينعم بي :: بالا ويكثر في الدنيا مواساتي

فالوحدة الأولى أشربت معنى الأسى والألم، والثانية شحنت بمعنى الرجاء والمواساة. أمّا (قبرك) في قولها:

قد زرت قبرك في حلّي، وفي حللي :: كأنّني لست من أهل المصيبات

فقد أكسبت معنى الهناء والسرور.

3- دلالات التراكيب:

التراكيب التي أكسبها السياق معاني جديدة اتّسمت- في هذا النصّ- بالقصر، والطول، فصورة القصر نجدها في قول الأصمعي: "إنّي أراك حزينة، وما عليك زيّ الحزن"، وهو تركيب دال على التعريض؛ لأنّه أسلوب مشحون بمعنى السخرية والاحتقار. أمَّا صورة الطول فنجدها في قول الأصمعي: "هل رأيت أعجب من هذا؟ قال: لا والله ولا أحسبني أراه، وهو تركيب استفهامي دال على الاستهزاء والتهكّم[38]. ونجده في قول الجارية أيضا:

يا صاحب القبر يا من كان ينعم بي :: بالا، ويكثر في الدنيا مواساتي

قد زرت قبرك في حلّي، وفي حللي :: كأنّني لست من أهل المصيبات

وهو تركيب ندائي دال على الحيرة والتحسّر.

2- الدلالة التطوّرية (الدياكرونية):

حركية النّص في هذه الدراسة تتجلّى في الوحدتين الدلاليتين (فتيان، وجارية)، وبهما نجتزئ، لأنّه يكفي في البرهنة على مدى فعالية هذه الوسيلة في الدراسة.

أ- الدلالة التطوّرية لوحدة "فتيان"[39].

كانت الصيغة "فتى" قديما تستعمل استعمال المفرد، ولم تتطوّر إلاَّ بعد ما أصبح اللفظ مصطلحا حضاريا مجرّدا من معناه المادي. أمّا مصدر "فتوة" فلم يوضع إلاَّ في القرن الثاني الهجري لمعنى المروءة في الشباب مقابل المروءة التي تكون في الكهولة.

ولفظ "فتى" دلّ في أصله المادي على معنى الشباب الحدث، ثمّ على العبد المملوك، كما دلّ على السخيّ الكريم، وقد تطوّر هذا اللفظ وتغيّر بدءا من القرن الثالث الهجري؛ ففي الأندلس أصبح مفرده يدلّ على حضاري يطلق على أعلى عبيد القصر مرتبة، ويدلّ مثناه (فتيان) على الخطّة السياسية إذ يسمّى الضابطان الساميان "الفتيين الكبيرين". أمّا في المشرق فالجمع "فتيان" يطلق على حركات، ومنظمات اجتماعية أو عقدية، وعلى المثل العليا في الرجال، كما دلّ هذا الجمع على صعاليك المدن.

ب- الدلالة التطوّرية لوحدة "جارية"[40].

كانت صيغة "جارية" تدلّ على النعمة من الله، أو على الريح، ودلّت على الشمس لجريها من القطر إلى القطر، كما دلّت على السفينة. ولفظ "جارية" في أصله المادي دلّ على الفتية من النساء لخفتها، وكثرة جريها، ثمّ أصبحت تدلّ على الأمة، وإن كانت عجوزا، لأنّها ستجري في الخدمة[41]. وقد تطوّر هذا اللفظ فأصبح مصطلحا حضاريا يطلق على الساقية، وهي وسيلة ريّ تستخدم في الفلاحة. والسؤال ما دور هذا اللفظ ي النص؟ يبدو لنا أنّه وثيق الصلة بمسمّاه، فالجارية أمة، لأنها رهينة القبر لخدمة زوجها، وهي فتيّة من النساء؛ لأنّ دموع العين طاوعتها على البكاء "وهي تبكي بعين غزيرة"، وهي السفينة لاختراق دموع العين، وجنتيها كاختراق السفينة مياه البحر، وهي الشمس لرشاقتها وجمالها "فإذا جارية على القبر كأنّها تمثال، وعليها من الحلّي والحلل ما لم أر مثله".

فالأصمعي والجارية إذن باختيارهما هاتين الوحدتين قد أعطيا النص عمقا وثراء؛ لأنّ ارتباط كلمتي "فتيان، وجارية" بهذه الطاقات المعنوية يعدّ شحنا إضافيا مركّزا ميّز الخطاب بالكثافة الدلالية، واصالة الأسلوب، وهو أمر يطرح بجد فكرة الاختيار، وأهميتها في الفنّ والإبداع.

النـص:

قال الأصمعي: "دخلت بعض مقابر الأعراب، ومعي صاحب لي، فإذا جارية على قبر كأنّها تمثال، وعليها من الحليّ والحلل ما لم أر مثله، وهي تبكي بعين غزيرة، وصوت شجي. فالتفت إلى صاحبي فقلت: هل رأيت أعجب من هذا؟ قال: لا والله، ولا أحسبني اراه. ثمّ قلت يا هذه إنّي أراك حزينة وما عليك زيّ الحزن. فأنشأت تقول:

فإن تسألاني فيم حزني؟ فإنّني :: رهينة هذا القبر يا فتيان
وإنّي لأستحييه والترب بيننا :: كما كنت أستحييه حين يراني
يا صاحب القبر، يا من كان ينعم بي :: بالا، ويكثر في الدنيا مواساتي

ثمّ اندفعت في البكاء، وجعلت تقول:

يا صاحب القبر، يا من كان ينعم بي :: بالا، ويكثر في الدنيا مواساتي
قد زرت قبرك في حلّي، وفي حللي :: كأنّني لست من أهل المصيبات
أردت آتيك فيما كنت أعرفه :: أن قد تسرّ به من بعض هيئات
فمن رآني رأى عبرى مولّهة :: عجيبة الزيّ تبكي بين أموات

الهوامش

(1) د. محمد فهمي حجازي، علم اللغة (بين التراث والمناهج الحديثة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1970.
(2) د. عبد السلام المسدّي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983.
(3) المصدر نفسه.
(4) د. حمادي صمود، المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الدبية (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية)، المطبعة التونسية، 1981.
(5) د. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، 1981.
(6) عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دمشق، 1980.
(7) أوستن زارين، رينه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي، 19727.
(8) د. حمادي صمود، المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الدبية (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية)، المطبعة التونسية، 1981.
(9) د. محمد الهادي الطرابسي، في منهجية الدراسة الأسلوبية (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية) المطبعة الثقافية، تونس، 1983.
(10) المصدر نفسه.
(11) د. عبد السلام المسدّي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983.
(12) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1985.
(13) ابن قيم لجوزية، أخبار النساء، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1979.
(14) انظر باب النسبة، سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون ج 3، مكتبة الخانجي مصر، ط 2، 1983.
(15) يقابل في الفرنسية مصطلح ((message))، للتوسع انظر رومان جاكبسون، محاولات في اللسانيات العامة، باريس.
(16) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار المعارف للكتاب، تونس، 1977.
(17) للتوسع ر: د. عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، جدة، 1985.
(18) أن إينو، مراهنات الدلالة اللغوية، ترجمة أوديت بيتيت، دار السؤال، دمشق، 1980.
(19) د. كمال بشر، علم اللغة العام، قسم الأصوات، دار المعارف المصرية، ط7، 1980.
(20) السياق هو الذي يكسب الصوت دلالة ما، وهو من دونه لا معنى له انظر، د. محمد مفتاح، دينامية النص، الدار البيضاء المغرب، 1987.
(21) مسألة تعبيرية الصوت فكرة مختلف فيها قديما، ر: د. محمد مفتاح، دينامية النص.
(22) د. كمال بشر، علم اللغة العام، قسم الأصوات، دار المعارف المصرية، ط7، 1980.
(23) أوضح فرديناند دي سوسير أن العلاقة بين الدوال، والمدلولات اعتباطية، واستثنى من ذلك الأسماء الطبيعية ((onomatopées))، ر: كتابه محاضرات في االسانيات العامة.

(24) د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، ط 6، 1981.

(25) انظر، جان كنتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي، الجامعة التونسية، 1966.

(26) نجد هذه الظاهر ة عند بعض الشراء المحدثين، ر: د. عبدالله الغذامي، تشريحية لنصوص معاصرة، دار الطليعة. 1987.

(27) انظر فكرة العدول، د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مصر 1984.

(28) يرى تزفيتان تودوروف، أن العلاقة الأكثر قربا هي الأكثر حميمية؛ لأنها تقوي الطابع النسقي للخطاب، ر: كتابه نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، لبنان، 1986.

(29) محمد عبدالمطلب، التكرار النمطي في قصيدة المديح (دراسة أسلوبية)، عدد خاص بالأسلوبية، فصول، مجلة النقد الأدبي، مارس 1984.

(30) يميز فرديناند دي سوسير بين مصطلحين للدراسة اللغوية هما: المنهج التطوري ((diachronique))، والمنهج التزامني ((synchronique))، فالأول يبحث في الظواهر المتعاقبة، والثاني يبحث في الظواهر المتزامنة في مدة محددة: ر د. فايز الداية، علم الدلالة العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

(31) حلمي خليل، الكلمة، دراسة لغوية، ومعجمية، مصر، 1980.

(32) د. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (نحو منهجي بنيوي في دراسة الأدب الجاهلي)، مصر، 1986. وقد أوردت هذا الشاهد لتشابه الموقفين، أو الرؤيتين في النصين المدروسين: نص الأصمعي، ونص عمرو ابن معد يكرب.

(33) يرى الدكتور يوسف غازي لدراسة الحقول الدلالية ثمة منحيان متميزان: المعاينة ((sémasiologie))، والتسيماتية ((onomasiologie))، فالأول ينطلق من العلامة اللسانية، ليبحث عما تدل عليه (أي الانطلاق من الدال إلى المدلول)، والثاني ينطلق من المفهوم ليبحث عن العلامات التي تدل عليه، ر: مدخل إلى الألسنية، دمشق، 1985.

(34) د. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (نحو منهجي بنيوي في دراسة الأدب الجاهلي)، مصر، 1986. وقد أوردت هذا الشاهد لتشابه الموقفين، أو الرؤيتين في النصين المدروسين: نص الأصمعي، ونص عمرو ابن معد يكرب.

(35) ر: فكرة النماذج الأسلوبية، بيار قيرو، الأسلوبيات، الجامعة الفرنسية، ط 5، 1967.

(36) رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، 1988.

(37) د. جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، لبنان، 1984.

(38) انظر معاني الاستفهام ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين، ج 1. القاهرة (د، ت).

(39) د. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس، 1981.

(40) ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير، وآخرين، دار المعارف، القاهرة (د، ت).

(41) الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، لبنان، 1979.

الفصل الرابع

تحليل النص الشعري القديم

* المرجع الأدبي.
* المرجع الديني.

تمهيد

يشير 'جيرار جنيت' إلى أن النّص لا يُحدّد إلاّ من حيث 'تعاليه النصي' أي كلّ ما يجلعه في علاقة خفيّة[1] أو جليّة مع غيره من النّصوص يطلق عليه 'مصطلح التعالي النصي'[2] 'transcendance textuelles'، و يعتبره وجها من أوجه التداخل النّصيّ بالمعنى الدقيق أي التواجد اللّغويّ سواء أكان نسبيا، أم كاملا، أم ناقصا لنص في نص آخر[3].

وهو ما يسمى في الطرح السيميائي، وعند اللغويين العرب باسم 'التناص'.

هذا التداخل اللّغوي يُسمّى عند علماء البديع بالتوليد يقول ابن رشيق: 'والتوليد أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه، أو يزيد فيه زيّادة حسنة، لذلك يُسمّى التوليد'[4].

وهو عند البلاغيين المتأخّرين نوعان: أحدهما لفظيّ، والآخر معنويّ، فاللّفظيّ فهو أن يستحسن، الشاعر أو النّاثر لفظا من كلام غيره في معنى، فيستلبه، ويضعه في معنى آخر، فإن كان استعماله آياه أجود، وكان الموضع الذي وضعه فيه به أليق انتظم في المقبول المستحسن ... والمعنويّ فهو أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره، فيأخذه؛ ليزيد فيه ويحسّن العبارة عنه، فيعدّ بديعا.

أما 'جريماس' في معجمه السيميائيّ المشترك فيذهب إلى أن أوّل من استعمل مفهوم التناصيّة[5] السيميائيّ الروسيّ: 'باختين'، فأثار اهتمام الغربيين بفضل إجراءاته الحيويّة التي مدّت الدراسات الأدبيّة بمنهجيّة أدّت إلى تغيير القيم الجوهريّة لنظريّة: 'التأثيرات' التي كانت تقوم عليها النزعة المقارنيّة'[6]، وأشار في الوقت ذاته إلى أن 'مارلو' يعدّ الأثر الفنيّ للمبدع لا ينشأ من رؤية الفنان، بل من آثار أخرى تسمح بإدراك ظاهرة التناصيّة[7] ليؤكد إمكان ظهور سيميائيات الخطاب المستقلّة تنحو؛ لتأسيس أنماطها المعرفيّة الخاصة بها[8].

وتعَد 'جوليا كريستيفا' ممن لهم فضل السبق في بلورة مفهوم التناصيّة في النقد الحديث[9]، إذ قرّرت أمره، و عمّقت النظر إليه بالإضافة إلى 'رولان بارث'، و'ريفاتير'، و'جريماس' وسواهم من فرسان السيميائيات[10].

فإن رجعنا 'كريستيفا' وجدنا لها طروحات شيّقة استمدّتها من لسانيات 'فردينانددي سويسر' قول 'من هذا المنظور يكون من الواضح أنّه لا يمكن اعتبار المدلول الشعريّ نابعا من سنن محدّد إنّه مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقلّ اثنين) تجد نفسها في علاقات متبادلة.

إنّ مشكلة تقاطع، وتفسخ عدّة خطابات دخيلة في اللّغة الشعريّة قد تمّ تسجيله من طرف 'سوسير' في التصحيفات: 'Anagrammes'، و قد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف: 'Paragramme' الذي استعمله 'سوسير' بناء خاصيّة جوهريّة؛ لاشتغال اللغة الشعريّة عيّناها باسم التصحيفيّة: 'Paragrammatisme' أي امتصاص نصوص (معان) متعدّدة داخل الرسالة الشعريّة التي تقدّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجّهة من طرف معنيّ معين'[11].

وقد استطاعت انطلاقا من هذه المرجعيّة العلميّة أن تميّز ثلاثة أنماط من الممارسات التناصيّة.

أ- النفي الكليّ.

وفيه يكون المقطع الدخيل منفيّا كليّة، ومعنى النص المرجعيّ مقلوبا.

ب- النفي الموازيّ.

يحافظ فيه على المعنى المنطقيّ للمقطعين؛ إذ يبقى هو نفسه. غير أن المبدع يمكن أن يمنح من خلل الاقتباس، أو التضمين معنى جديدا للنّص المرجعيّ.

ج- النفي الجزئي.

يُنفى جزء فقط من النص المرجعي'[12].

هذه بعض الملامح، والخصائص العامة للتناصيّة، فما هو حدّها؟.

يجيب محمد مفتاح: "لقد حدّده باحثون كثيرون مثل: "كريستيفا"، و"آرّفي"، و"لورانت" وريفاتير (...) على أنّ أيّ واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا؛ و لذلك فإننا سنلتجي أيضا إلى استخلاص مقوّماته من مختلف التعاريف المذكورة، وهي"[13]:

أ- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيـات مختلفـة.

ب- ممتص لها يصيرهـا منسجمة مع فضاء بنائه، فينسبها إليه.

ج- محوّل لهـا بتمطيطها، أو تكثيفها، إما للنّقـض، وإما للتحسين.

د- التعانق، والتحاور، ويعني الدخول في علاقات حميمة مع نصـوص أخرى بكيفيات مختلفة[14].

في هذا السياق، وفي غمرة التحديدات، والبحث عن تعريف جامع مانع لمفهوم التناصيّة لفتت انتباهنا الناقدة: "جوليا كريستيفا" إلى سلوك علميّ سام؛ إذ عندما تعاملت مع هذا المفهوم أرجعت الحقائق إلى مظانّها: "لسانيات فردينانددي سوسير" وهو موقف موضوعيّ ينصف السلف، ويعطي لكل ذي سبق حقه في سلّم التطورات العلميّة، والابتكارات الجديدة.

هذا الأمر ولّد لدينا بدورنا رغبة في التساؤل عن علاقة السرقات الأدبيّة في البلاغة الحديثة، وقد اهتدينا إلى الإجابة بفضل بعض الباحثين، والنقاد العرب، يقول عبد المالك مرتاض: "إنّا بدون العودة إلى التراث النقديّ العربيّ لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة، وسواها أيضا كثير لا يتأتّى لنا أن نسهم في انتاج نظريّة قائمة على التحاور، والتطلّع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانيّة"[15]، وما يدعم هذه الرؤية، ويوضّحها قول صبري حافظ: "التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي تجد لها بعض البذور الجنينيّة الهامة في نقدنا العربيّ القديم، والتي تطرحها المحاولات النقديّة المعاصرة في سعيها الدائب؛ لتأسيس نظرية أدبيّة حديثة"[16].

لكن هذا التوجه لم يسلم من النقد، والمعارضة؛ إذ من الدارسين العرب: "جابر عصفور" يذهب إلى أن السرقات الشعريّة لا علاقة لها بالتناصيّة، وينصح بإبعادها من مجال النقد العربي"[17]. وهذا أيضا وجه من أوجه الحوار الهادف الذي من شأنه أن يثري المعرفة النقديّة العربيّة، ويعمّق النظر فيها ويدقّق الأحكام في تحديد المفاهيم حتّى يحصل التطوّر، والتقدّم، فيكون العطاء والإخصاب، وهو النهج الذي اتّبعه حافظ صبري؛ إذ دعا إلى ضرورة تجاوز حدود النقل والتعليق الهامشيّ على إنجازات النظريّة النقديّة الحديثة في الغرب؛ لعقد نوعا من الحوار الجدليّ الخلاّق بين إنجازات النقد العربيّ القديم، وإنجازات النقد الحديث[18].

ويبدو لنا أنّ الأهمّ من هذا كلّه هو أن ينتقل العاكفون على دراسة النّص الأدبيّ عموما، والخطاب الشعريّ خصوصا من الافتراضات النظريّة، والجدل الفلسفيّ العقيم إلى ميدان الممارسة، والتطبيق لأنه الحقل الفقير بالقياس إلى المحاولات النظرية الكثيرة.

ومن المحاولات الجادة التي انتقلت إلى التأصيل لمفهوم التناصيّة في علم البديع؛ للمزاوجة بين القديم والحديث جهود حافظ صبري؛ إذ يخلص بعد التأسيس النظريّ، والتدليل إلى القول: "بعد ذلك يمكننا أن ندلف إلى عالم النقد العربيّ القديم، وإلى إنجازات البديع فيه؛ لأن معياريّة علم أو بالأحرى علوم البديع فيه قد مكّنته من تناول مجموعة كبيرة من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص وتفتح أمام أيّ دراسة عربيّة فيه الباب إلى إضافات، واستقصاءات هامة، وسأطرح هنا مجموعة من المصطلحات البديعة التي يمكنها أن تساهم في بلورة بعض ملامح هذه الإضافات"[19]، كالاقتباس والتضمين، والتوليد، والتلميح، والإشارة ... وغيرها[20].

أمّا نحن فقد استأنسنا إلى هذه الأفكار القيمة، والإيضاءات المفيدة الرامية إلى ربط جسور التواصل بين القديم، والحديث، وبين معرفتين: إحداهما عربيّة، والأخرى غربيّة، وهو إجراء- فيما يبدو- يمكن أن يُعدّ وجها من أوجه الحوار، والتواصل بين الثقافات

والمعارف الإنسانيّة، لذلك ننطلق منه، ونستعين بغيره ليس؛ للتأصيل لفكرة التناصيّة، والبحث عن مواطن الاختلاف والاتفاق، والتعصّب لرأي دون آخر، بل نجتهد في استثمار نتائج التنظير؛ لنلمس الخصائص الشعرية لمفهوم التناصية في شعر البحتريّ، ولن يتأتى لنا ذلك إلاّ بالإفادة من كل الجهود قديمها، وحديثها لأن مدونة الشاعر من حيث هي نص شعريّ: "ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللّغويّ مع قواعده، ومعجمه جميعها تسحب إليها كمًّا من الآثار، والمقتطفات من التاريخ؛ ولذا فإن النّص يشبه من معطاه معطى جيش خلاص ثقافيّ بمجموعات لا تحصى من الأفكار، والمعتقدات والإرجاعات التي تتآلف"[21]، ومن ثمة فكل نص هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وتشرّب، وتحويل لنصوص أخرى[22].

دراستنا إذن لظاهرة التناص[23] في شعر البحتريّ تسلك مسلكا ينطلق من ديناميّة التناص، وقد وزعنا هذه الديناميّة بحسب العلاقات التي تربط الخطاب الشعريّ بمرجعه، وهو مرجع "Référant" يضمّ بدوره مراجع أسهمت في توليد شعريّة التناص: "الأصول اللغويّة، والدينيّة، والتاريخيّة".

نعالج هذه المفاهيم وفق إجراءات توليديّة تتجلى في البنيتين: العميقة والسطحيّة، فنردّ المرجع-أياما كان نوعه- إلى بنية عميقة، ونرّد الإنجاز في صورته النهائيّة إلى بنية سطحيّة.

يتمّ الانتقال من العمق إلى السطح عبر التحويل الذي يقوم على تقنيات اللغة، وأبعاد الصورة وتوضيحات البلاغيين[24]، فإلى هؤلاء نرجع كل فضل في تحديد مرجعيّة التناص في شعر البحتري"[25].

أما الاختيار الذي نصطنعه فهو إجراء ينطلق من بعض مصطلحات علم البديع، الاقتباس والتضمين، والتوليد، والتلميح، ومن نتائج نظريّة التناصيّة؛ لتفكيك نسيج

الخطاب الشعريّ وتشريحه، ثم إعادة بنائه بحسب ما تسمح به النظريّة التفكيكيّة التركيبية، ولّما كانت المدوّنة الشعريّة المعنيّة بالدراسة كمّا هائلا يستعصي على الحصر، والانقياد استنبطنا من خصائص المادة نفسها خطواتنا المنهجيّة؛ إذ ربطنا المرجع الأدبيّ بالتضمين، والمرجع الدينيّ بالاقتباس.

المبحث الأول

المرجع الأدبيّ (التضمين)

هو أن يضمّن الشاعر مصراعا، أو أكثر من كلام غيره، وربما خُصّ اسما؛ لتضمين المصراع كالزيادة في المضمّن[26]؛ لأغراض بلاغيّة، وهو في الاصطلاح السيميائيّ وجه من أوجه تداخل النصوص، وتعانقها. مصادر البحتريّ في هذا المبحث شعريّة، ونثريّة.

أ- المرجع الشعريّ.

تكشف في مجال التضمين الشعريّ أن أبا الوليد قد خصّ اسما للتضمين المصراع، وخصّ الكلام بيتا بكامله نحو قوله:

يَا قَتِيلاً لِلّحيَةِ السَّوْداءِ ∴ آفَةُ المُرْدِ[27] فِي خروجِ اللّحَاءِ

آجَرَ اللهُ عَاشِقِيكَ فَقَدْ مِـ ∴ ـتَّ، وَعَرِيتَ من ثِيَابِ البَهَاءِ

شَاهِدِي فِي بَيَانِ مَوْتِكَ بَيْتٌ ∴ قَالَهُ شَاعِرٌ من الشُّعَرَاءِ

لَيسَ من مَاتَ فَاسْتَرَاحَ بِمَيْتٍ ∴ إنَّما المَيتُ مَيِّتُ الأَحْيَاءِ[28] ج[1] (49-4)

تبرز هنا فكرة التواصل، والحوار بين النّصوص من خلال علاقات التداخل الجليّة، وهو تداخل نصيّ- كما يرى "جيرار جنيت"- يسمو، ويعلو بفضل هذا التواجد اللّغويّ الحسيّ إذ البحتريّ يدرك قيمة النّص المرجعيّ، وأهميّته في الإبلاغ، والتبليغ؛ لذلك ضمّن كلامه بيتا كاملا؛ لتميّزه بخصائص فكريّة من حيث هو حكمة مأثورة، وخصائص فنيّة، وبلاغيّة من حيث هو ممارسة حيّة في فن الأسلوب، وعلم البديع .ويبدو أن شعريّة البحتريّ ازدادت به حسنا ورونقا.

وقد اكتفى الشاعر في مواضع أخرى باسم؛ لتضمين المصراع نحو قوله:

وَوَعْدُ لَيْسَ يُعرفُ من عَبُوسِ انـ ∴ ـقِبَاضِهِم: أَوَعْدٌ أَمْ وَعِيدُ؟
أُناسٌ لو تأمَّلَهُمْ "لبيدٌ"(29) ∴ بَكى الخَلْفَ الّذِي يشكو "لبيدٌ" ج1(581-8)

انطلق الشاعر البحتريّ -فيما يبدو- في إحداث التّناص من بيت الشاعر الجاهلي "لبيد".

"ذَهَبَ الّذينَ يُعَاشُ في أَكْنَافِهِم ∴ وَبَقِيتُ في خَلْفٍ كَجَلْدِ الأجرب"(30)

وهو كلام مرجعيّ ضمّنه أبو الوليد شعره؛ ليضيف إليه شحنا إضافيا، وإيحاء مثيرا، وبعدا فنيا، وجماليا؛ لأن حال الشاعر تشبه حال "لبيد" مع الخلق، وشكواه؛ إذ ذهب أصحاب السماحة، والفضل، وهم ممن يطيب للشاعر العيش في أكنافهم، وجاء بعدهم خلف أفردوه إفراد البعير المعبّد.

ب- المرجع النثريّ.

ضمّن البحتريّ شعره الأمثال المأثورة، والكلام الشائع؛ لأغراض فكريّة، وبلاغيّة.

- الأمثال المأثورة.

تبيح بعض الاتّجاهات السيميائيّة الحديثة للمبدعين في نظريّة التّناصيّة أن يقيموا نصوصا على أنقاض نصوص أخرى غير معروفة الصاحب.

وتندرج الأمثال التي ضمّنها البحتريّ كلامه في هذا المنحى نحو قوله:

لَه خَلفُ مِثلُ غَرْزِ[31] الجَرَا ∴ دِ بَعِيدُونَ من كلِّ أمْرٍ يَسُرّ
أ يُعْقُوبَ[32] أخْتَارُ أم صالِحًا[33] ∴ وما فِيهما من خَيَارٍ لِحرّ؟
وكُنْتُ، وكانَ كما قِيلَ لِلـ ∴ ـعِبادِيّ[34] أيُّ: حِمَاريكَ شرّ ج² (924-6)

البنية العميقة.

- **((كحمـاريْ العبــــــاديّ)).**

مناسبة هذا المثل الطريف هو أن رجلا سأل العباديّ أيّ حماريك شرّ؟، فقال هذا، ثم هذا. وقد وُضع البحتريّ، وهو يمارس فعله الشعريّ في حالة متشابهة لتلك التي وقع فيها العباديّ؛ إذ كان أمام موقف حرج، وينبغي عليه أن يختار أيعقوبا، أم صالحا، وكلاهما شرّ كغرز الجراد بعيدان من كلّ أمر يسرّ، فحضر المرجع اللّغويّ، وحضرت معه كل الإيحاءات، والمعاني الحافّة؛ لتتولّد الدّلالة الشعريّة، واللّغة الجديدة، ومنه قوله:

إِذَا مَا حُصِلتَ عُلْيَا قُرِيشٍ ∴ فَلاَ فِي العِير[35] أنتَ ولا في النَفِير[36] ج² (1038-1)

البنية العميقة.

- **((فلا في العير، ولا في النّفير)).**

البنية السّطحيّة.

- **((فلا في العير أنت ولا في النّفير)).**

تعطي الشعريات الحديثة السياق في الشبكة اللّسانيّة التواصليّة أهميّة بالغة[37]. وتبدو الأهميّة هنا في التركيز على الرسالة: 'Message'، وأبعادها الفكريّة، والشعريّة، والانطلاق من السياق: 'Contexte' من حيث هو عنصر مهمّ في فهم محتوى الرسالة الشعريّة.

سياق النص المرجعيّ إذن هو أنّ هناك عير قريش أقبلت مع أبي سفيان من الشام، وهناك النفير الذي خرج مع عتبة بن ربيعة من مكّة؛ لاستنقاذها من أيدي المسلمين، فحصل ما حصل بمعركة بدر. وقد قيل هذا المثل لكل من تخلّف عنهم، ثم صار يقال لمن لا يصلح لأيّ أمر أي الذي لا يصلح لا للعادة ولا للعبادة كما ضرب المثل في الاستعمالات الحديثة.

ورسالة البحتريّ هجائيّة حادّة قد ضمّنها هذا الكلام المشحون بالإيحاءات المثيرة، والدلالات الحافّة، والإحالات العميقة، فازدادت به عمقا، وثراء.

وللمرجع الأدبيّ من حيث هو مثل حاضر في شعريّة البحتريّ صور أخرى، ودلالات عميقة وأوجه بلاغيّة مثيرة، هذه أنماطه.

النمـط الأوّل: إظهار الشـيء، وإرادة غيره[38].

لَوْلاَ الحُسَيْنُ ومُصْعَبُ وقَبِيلهُ ∴ ما قامَ مُلْكُ في بَنِي العَبَّاسِ

وبِذِي اليمين[40] الذي مامِثْلُهُ ∴ لِمُشِيرِ أخماسٍ إلى أسْدَاسِ[39] ج2(3-1168)

البنية العميقة.

- ((ضرب أخماسا لأسداس)).

البنية السطحيّة.

- ((ما مثله لمشير أخماس إلى أسـداس)).

سياق الرسالة من حيث هي نص مرجعيّ.

الأصل في هذا الخطاب هو انّ الرجل إن أراد سفرا بعيدا عوّد إبله أن تشرب خِمْسا ثم سِدْسا حتّى إن أخذت في السير صبرت عن الماء. أمّا تفكيك الرسالة، وتحليلها فمعناها أن الرجل يظهر أخماسا لأجل أسداس أي يرقيّ إبله من الخمس إلى السِّدْس، فصار هذا السلوك مثلا يضرب لمن يظهر شيئا ويريد غيره.

وقد ذهب صاحب اللّسان إلى أن أصل هذا المثل هو أن شيخا كان له إبل وأولاد، ورجال يرعونها،وقد طالت غربتهم عن أهلهم، فقال لهم ذات يوم: ارعوا إبلكم ربعا: فرعوا ربعا نحو طريق أهلهم، فقالوا له: لو رعيناها خمسا، فزادوا يوما قبل أهلهم، فقالوا: لو رعيناها سِدْسا، ففطن الشيخ لما يريدون، وقال: "ما أنتم إلاّ ضرب أخماس لأسداس، ماهمتكم رعيها إنّما همتكم أهلكم".

وهكذا تنزّلت رسالة البحتريّ منزلا حسنا من حيث صارت هي الغاية المعنيّة بالدراسة، وهي الجوهر، فسمت دلالة الفخر لتجعل المتلقي الموجّهة إليه الرسالة: "طاهر بن الحسن بن مصعب" في موضع الأخيار، والأشراف الأوفياء؛ لأن لولاه لما قام ملك في بني العبّاس.

النمط الثاني: مناسبة الأصل للفرع.

مُسْتَعِيرُ رُقْعَةً من كلّ زِقّ(41)	**نُسَبُ في " القُفْصِ"(42) أوْحَانَاتِهَا**
كَانَ شَنًا لم يُوَافِقْهُ طَبَقْ	**وإِذَا خَالَفَ أصلاً فَرْعَهُ**
خَصْلَةٌ يَخْثُرُ فِيها أوْ يَرِقْ ج3 (4-1474)	**سَائِغٌ في الأرْضِ لاَ تُرْفَعهُ**

البنية العميقة.

- **((وافق شنّ طبقـه)).**

البنية السّطحيّة.

- **((كـان شنّـا لم يوافقه طبـق)).**

سيـاق الرسالة.

يذهب الأصمعيّ إلى أن الشنّ وعاء من أدم كان قد تشنّن أي تقبّض فجعل طبقا، فوافقه، وقيل أيضا شن رجل من دهاة العرب الزم الاّ يتزوّج إلا بامرأة تلائمه،كما قيل:شنّ، وطبق هما قبيلتان[43]. والمثال يضرب للشّيئين المتفقين، وصار يطلق على كل الأشياء التي يلائم البعض فيها البعض الآخر.

ودلالة الرسالة الشعريّة هنا إنّما تتجلّى في وصف حال النسب المستعار في الزق، وحال الذي لا يناسب أصله فرعه؛ إذ يكون ذلك خلافا لما جرت عليه العادة أي كشن لم يوافق طبقه، وهو استعمال مثير أقيم على علاقة المشابهة، وأُعتمد فيه التّضمين؛ لاستحداث الدلالة الشعريّة والصياغة الفنّية الجديدة.

النمط الثالث: الفروع من الأصول.

تَفَرَّدَ بِالْمَكَارِمِ دُونَ قَوْمٍ ∴ يَـرَوْنَ الجُودَ مـن ضَعْفِ العقـول

ومَنْ كَأَبِي عُمَارة[44] في نَدَاهُ ∴ وبارِعُ فَضْلِهِ أزكى دَلِيـــلِ

ونُستَوْلِي الشُكُوكُ عَلَيْكَ ما لم ∴ تُخْبِرْكَ الفروعُ عن الأُصـولِ ج[3] (4-1671)

البنيـة العميقة.

- **((العروق عليها ينبت الشجر، وقيل: من أشبه أباه فما ظلم)).**

البنية السّطحيّة.

- **((ما لم تخبرك الفـروع عن الأصـول)).**

في سياق موضوعه المدح بدا للبحتريّ أن شاكّا ينكر فضل أبي عمارة[45]؛ لذلك لجأ إلى أسلوب التوكيد، فقدّم، وأخرّ، وحوّل بإضافة "لمْ" الوحدة المورفولوجيّة كي يضع الخبر موضع التصديق واليقين، فضمّن شعره من مأثور كلام العرب؛ للتوضيح، والتمثيل قصد البرهنة على أن الفروع تخبّر عن الأصول؛ لأن معدن الذهب لا يعطي إلاّ ذهبا، والكريم لا ينجب- في الغالب إلا كريما لذلك جاء في

المثل "من أشبه أباه فما ظلم"، والممدوح أبو عمارة في نداه بارع، وفضله أزكى دليل؛ لذلك انسحب عليه قول العرب: "العروق عليها ينبت الشجر".
والجليّ هو أن أبا الوليد قد وفّق في توظيف هذه النصوص التي تمثل مراجع في اللّغة، والأدب فأفاد خطابه الشعريّ من دلالاتها الحافّة، وإيحاءاتها العميقة، ومغازيها الهادفة، وكلّ ذلك يسهم في تحريك انفعالات المتلقي، وتحريك مشاعره، والإقناع بأهميّة الرسالة الشعريّة الساميّة.

النمط الرابـع: مطابقة الأفعال للأقوال.

"سَادَ الأَنَامَ بنفسه وجُدودِهِ ∴ لا مِثْلَ ما في النّاسِ سَادَ "عِصَامُ"[46]
يَعْلُو الشّآمَ ثلاثةٌ في أَرْضِهَا ∴ إفضالُه، وَجداهُ، والإِنْعَامُ
وثلاثةٌ تَغْشاكَ إما زُرْتَهُ ∴ إِرْفَادُهُ، والبرُّ، والإِكْرامُ
وثلاثـةٌ قـد جَانَبـتْ أخـلاَقَهُ ∴ مِنها البَذَا، والزُورُ، والآثامُ
وثلاثةٌ في الغُرِّ مـن أفعَالِهِ ∴ تـدبيرُهُ، والنَّقْضُ، والإِبرَامُ" ج4 (2112-7)

البنية العميقة.

- ((نفسُ عصامٍ سوّدتْ عصاما/ وصيّرتهُ مَلِكاً هُمـامًـا)).

البنية السّطحيّة.

- ((ساد الأنامَ بنفسه وجدوده/ لا مثلَ ما في الناس ساد عصام)).

سياق الرسالة.
هو كلام يضرب لمن أشبهت أفعاله، وأقواله أفعال "عصام"، وأقواله.
أمّا شعريّة التناص فتبدو في براعة التضمين التي تحوّلت في الخطاب الشعريّ إلى ضرب من الإثارات المتميّزة، والإيحاءات البليغة؛ إذ من حيث الأداء الأسلوبيّ وفق

البحتريّ في تقسيم أفعال الممدوح وأقواله، وخصاله؛ لأن ليس هناك- فيما يبدو- بعد الأربعة: "الإفضال،والبرّ، وسماحة الأخلاق، والغرّ"، من خصلة خامسة تذكر، وهذا تقسيم حسن- كما يراه علماء البلاغة- وأهل البيان.

- الكلام الشائع.

البحتريّ في ممارسة التناصيّة ينتقل من تضمين الأمثال السائرة إلى تضمين الشائع المتداول بين النّاس من كلام العرب؛ لاستحداث اللّغة الفنيّة الساميّة، وتوليد الدلالات الشعريّة الطريفة نحو قوله:

وإذا صَحَّتِ الرَّوِيّة يوما ∴ فسواءٌ ظنُّ امرِيءٍ وعِيانُهْ ج[4] (2216-2)

البنيـة العميقة.

- ((ظنُّ العاقلِ كيقين غيره)).

البنية السّطحيّة.

- ((فسـواء ظنّ امريء وعيـانه)).

البحتريّ يمدح، ويبالغ في الوصف، وقد ضمّن شعره الشائع من كلام العرب؛ لتكون رسالته الشعريّة أكثر إيحاء، وتأثيرا في المتلقي.

ومنه:

ودَارَتْ "بنوساسان" طُرًّا عليهمِ ∴ مَدَارَ النُّجُومِ السَّائِرَاتِ على القُطْبِ
عَضَوْا بالأكُفِّ البِيضِ أندى الحَيَا ∴ بلالاً، وبالأحْلاَمِ أوْفَى من الهَضْبِ ج[1] (107-7)

البنية العميقة.

- ((يُقالُ: فلان قطب هذا الأمر، أو على فلان مدار القِصة)).

البنية السّطحيّة.

- ((ودارت بنو ساسان طرّا عليهم/ مدار النجوم السائرات على القطب))

ضمّن أبوعبادة شعره هذا الكلام المأثور؛ للمبالغة في الافتخار، و إبراز مآثر بني ساسان وأمجادهم الخالدة قصد تحريك وجدان المتلقي، ومشاعره.
وتضمينات أبي الوليد من حيث هي تناص بقدر نجاحها في إبراز المآثر، والأمجاد في مستوى من مستويات الخطاب الشعريّ نجحت أيضا في تعرية بعض المخاطبين، وكشفت التناقض في أفعالهم وأقوالهم؛ لأن عند العرب عيب، وعار أن يكون المرء أقوالا بغير أفعال نحو هذا الأنموذج.

لَسْتُ على غِرّةٍ بِمُشْتَمِلٍ ∴ ولا إلى مَطْمعٍ بِمَنْسوبِ
ولا لِمَثْلي في القولِ منك رِضا ∴ والقولُ في الجدِ غيْر مَحْسُوبِ
إمّا نوالُ يُدْنِيكَ مِنْ مِدَحي ∴ أو اعتذارُ يكفِيكَ تأنيبي ج[1] (11-267)

البنية العميقة.

- ((قيل: إنّما زيد كلام، أو إنّما عمرو قول بلا فعل)).

البنية السّطحيّة.

- ((ولالمثلي في القول منك رضا/ والقـول في الجد غيرُ محسوب
إمّا نوال يُدنيك من مدحي/ أو اعتذار يُكفيك تأنيـبي)).

ذهب بعضهم إلى أن هذا الكلام استعاره البحتريّ من قول أبي تمام:
((واَقَلُّ الأشياءِ مَحصولَ نفعٍ ∴ صِحةُ القوْلِ، والفَعالُ مرِيـضُ)).
وهو الطرح الذي رفضه الآمديّ؛ لأن أبا تمام زعم أنّ رونق القول بالمواعيد لا يحصل منه نفع إن لم يكن فعالا؛ إذ الصّحة في القول، والمرض في الأفعال مثلان في الاستعارة

أمّا البحتريّ فذكر أنّه لا يرضى بالقول؛ لأنه لا يحتسب به الماجد بغير فعل، ومن ثمّـة فالغرضان- كما يرى الآمدي- مختلفان، والمعنى شائع جار في عادات الناس[47].

هو إذن نص مرجع، وللشعراء الحقّ في استخدامه، وتضمينه شعرهم بحسب أغراضهم وأهدافهم:

نُصَحْتُكُمُ، لو كانَ للنُّصْحِ مَوضعُ ∴ لَـدَى سَامِـعٍ عَنْ مَوْضِعِ الفَهْمِ غَائِبِ
نذيرًا لكم منه، بشيرا لكم به ∴ ومَاليَ في هَاتينِ قَوْلَةُ كَاذِبِ ح1(182-9)

البنية العميقة.

- ((قيل فلان شاهد كغائب، أو حاضر كمن لم يحضر أو سواء والعدم))[48].

البنية السّطحيّة.

- لو كان للنّصح موضع لدى سامع عن موضع الفهم غائب

يقول الآمديّ هذا المعنى جار على الأفواه، ومستعمل في الكلام تعرفه العامّة كما تعرفه الخاصّة[49] لذلك استحقّ به البحتريّ حسن التضمين؛ لأنه وفّق في إحالة المتلقي إلى النّص المرجعيّ من حيث هو كلام مأثور متداول بين الناس، فازدادت به شعريّة التناص عمقا، وحسنا.

المبحث الثاني
المرجع الدينيّ (الاقتباس)

تبلور مصطلح الاقتباس عند بعض البلاغيين المتأخرين، فصار يدلّ على تضمين الكلام شيئا من القرآن، أو الحديث النبويّ الشريف، وذهب ابن الأثير إلى أن الكلام يكتسب به طلاوة، وحلاوة، وهو ضربان: تضمين(50) كليّ تُذكر فيه الآية، أو الحديث بجملتهما، وجزئيّ يُذكر فيه البعض منهما(51).

أمّا المعالجة السيميائيّة الحديثة فتعدّ الاقتباس وجها من أوجه التناصيّة، ولونا من ألوان الإبداع الذي هو مجال للمنافسة والإضافة، والتجاوز بين الشعراء، والمبدعين. ونحسب أن البحتريّ كان يدرك أهميّة هذه الآلة البلاغيّة في الإخبار، والتبليغ، والإقناع والتأثير؛ لذلك جاء شعره يعبق لذة لتوفيقه في استخدام المراجع الدينيّة، وحسن استعمالها في مواضعها اللائقة.

أ- مرجعيّة الحديث النبويّ.

يلجأ أبو عبادة إلى تضمين شعره بعض الآثار الشريفة من غير أن يصرّح بها لأغراض فكريّة، وبلاغيّة نحو قوله:

ولَمْ أرَ مِثْلَ الحُبِّ صَادَ غرورُه ∴ لَبيبَ الرِّجالِ بعدما أُختُبِرَ الحبّ
وإنِّي لأشْتَاقُ الخَيالَ وأُكْثِرُ الـ ∴ زِّيَارةَ من طَيْفٍ زيارتهُ غِبٌّ ج[1] (4-122)

ومنه:

مَالِي دَنَوْتُ على خَصْمِي، وأَعْهَدُنِي ∴ يُنَكِّبُ الخَصْمُ عنِّي وهو جريضُ
واسْتَحْدَثَتْ لِيَ أَبْدَالٌ بَرِمْتُ بِها ∴ بالكَوْرِ حَوْرٌ وبالبنيانِ تقويضُ ج[2] (1-1218)

ومنه:

أَعفَى ذِرَاعَيهِ و أَنْحَى على ∴ لِحْيَتِهِ بالنَّتْفِ يُخفِيها
يَمْدَحهُ القَوْمُ ويَهْجُوهُمُ ∴ ما شَكَرَ النِّعْمَةَ هَاجِيهَا ج[4] (1-2437)

البنيات العميقة: الأحاديث النبويّة.

- ((زُر غِبًّا تزددْ حبًّا)).
- ((نعوذُ بالله من الحوْر بعد الكوْر)).
- ((أَمَر أنْ تُحفَى الشّوارِبُ، وتُعفَى اللّحَى)).

البنيات السّطحيّة: النصوص المقتبسة.

- ((وأكثر الزيارة من طيف زيارته غبّ)).
- ((برمتُ بها بالكوْرِ حوْر، وبالبنيان تقويض)).
- ((أعفى ذراعيه، وأنحى على لحيته بالنتف يخفيها)).

تبرزُ البنيتان العميقة، والسطحيّة مسألة تداخل النصوص، وتفاعل بعضها مع البعض الآخر في صورة تواصل، وتحوار بين الخطابات. وقد كانت صناعة البحتريّ الشعريّة بحاجة إلى فن: "الاقتباس" لتدعيم الخبر، وتنزيله في ذهن المتلقي منزلا حسنا، فالأصداف التي أُستُعيرت ثمينة، والحلي التي ألبستْ لحسنوات تيّمن القلوب، وفتّن العقول قيّمةٌ، وموقع هذا الإجراء في البلاغة بديع في فن البديع؛ لأن صاحبه ضمّن أشعاره أخبارا بنبوية، وآثارا شريفة يحقّ- فيما يبدو- أن توصف بأنّها من سحر البيان، وهي لطائف أضفت على النصوص الشعريّة المضمّنة عذوبة الحلاوة، ومرارة المذاق أمّا الحلاوة فقد أدركنا عذوبتها في غرض الحبّ عندما أصاب الشاعر فيه كبد الحقيقة باعتماد أسلوب التوكيد، والتضمين؛ لإزالة شكّ المتلقي، وإنكاره خبر اللّهفة المتدفقة في الاشتياق

إلى خيال الحبيب الذي زيارته غبّ، ولئن كان ذلك في آداب الزيارات سلوك حميد إلاّ أنه في الحبّ نقمة على المحبوب؛ لأن الإكثار من الزيارات في عرف العاشقين لا يضجر، بل يحي، ويسعد.

وأمّا مذاق المرارة فقد التمسنا طعمه في فن الهجاء عندما رمى أبو الوليد متلقيه المهجو بأنّه يترك شعر ذراعيه، وينتف شعر لحيته.

وللصورة إيحاءات، وإحالات يسهل على الداني، والقاصي إدراك قذارتها، ومن ثمّة قذارة المهجو.

ب- مرجعيّة النص القرآنيّ.

عدّ البلاغيون الاقتباس من أوجه البديع الحلوة التي تزيد الخطاب المضمّن عذوبة، وطلاوة[52].

وقد أحسن البحتريّ استخدامه ، وأحكم توزيعه بحسب أغراض رسالته الشعريّة، فتشكّل التناصيّة والاقتباس من القرآن ظاهرة لافتة للانتباه؛ إذ أكثر الشاعر من ممارستها، وخوفا لوقوعنا في رتابة الملل، والسأم عند الإكثار من عرض الأنماط اكتفينا ببعض النماذج الدّالة؛ لإبراز طرافة الاقتباس من النّص القرآنيّ، ومنها قوله:

فَيَا أَسَفَا لَوْ قَابَلَ الأَسَفُ الجَوَى ∴ وَلَهْفَا لَوْ أنَّ اللَّهْفَ فِي ظَالِمٍ يُجْدِي
"أَبَا الفَضلِ" فِي تِسعٍ وتِسعِينَ نَعْجةً ∴ غِنًى لَكِ عَنْ ظَبيٍ بِسَاحَتِنَا فَرْدِ ج[1](529-6)
"قَدْ رَأَيْنا عَصَاكَ صَفْرَاءَ مَلْسا ∴ ءَ من النَّبْعِ[53] بينَ صُغْرَى وكُبْرَى
جَمَعَتْ خَلَّتَيْنِ: حُسْنا وَلِينا ∴ لك فيها- ظَنِّي- مآربُ أخرَىْ ج[1] (68-4)
"مُلوكٌ إِذَا الْتَفَّتْ عَلَيهِم مُلِمةٌ ∴ رَأَيْتَهمْ فِيها أَضَرَّ وأَنْفَعَا
همُ ثأَروا الأُخدُودَ لَيْلَةَ أَغْرَقَتْ ∴ رِمَاحُهُمْ في لُجةِ البحرِتُبَّعا ج[2] (2-1265)

وَمَالِي قُوَّةٌ تُنهاكَ عَنِّي ∴ وَلاَ آوِي إِلَى رُكْنٍ شَدِيدِ
سِوَى شُعلٍ يَخافُ الحرُّ مِنْها ∴ لَهِيبا غيْرَ مَرْجُوِّ الخُمودِ ج[1] (2-578)
وَتَذْعَرُ الأَعْداءَ مِنْ فَارِسٍ ∴ يَهُولُهُمْ إِشْرَاقُهُ أَوْ يَرُوعْ
أَهْواؤُهمْ شَتَّى لِعِرْفَانِهِ ∴ وَهُمْ- سِوَى ما أَضْمَروهُ- جَمِيعٌ ج[2] (3-1259)
عَزَلْتَهُ وهو مَذْمومُ عَلَى صُغرٍ ∴ وَلَمْ يَكَدْ لِلَجَاجِ(54) الغَيِّ يَنْعَزِلُ
وَكَانَ كَالْعِجلِ(55) غَرَّ الجَاهِلُون بِهِ ∴ وكُنْتَ مُوسَى هدى القَوْمَ الأُلَى جَهِلُواج[3] (8-1726)
كَأَنَّ جِنَّ سُلَيْمَانَ(56) الَّذِينَ وَلُوا ∴ إِبْدَاعَهَا فَأَدَقُّوا فِي مَعَانِيهَا
فَلَوْ تَمُرُّ بِهَا بَلقِيسُ(59) عَنْ عُرُضٍ ∴ قَالَتْ هِيَ الصَّرْحُ(57) تَمْثِيلاً وتَشْبيهاً(58)
وَكَانَ كَالْجَسَدِ لُقًى، فَجِئْتَ كَمَا ∴ جَاءَ سُلَيْمَانُ يَتْلُو قَوْلَكَ العَمَلُ ج[3] (9-1726)

البنيات العميقة: النص القرآنيّ المقتبس.

- ﴿إِنَّ هَـٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ﴾(60).
- ﴿قَالَ هِىَ عَصَاىَ أَتَوَكَّؤُا۟ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِى وَلِىَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ﴾(61).
- ﴿قُتِلَ أَصْحَـٰبُ ٱلْأُخْدُودِ﴾(62).
- ﴿قَالَ لَوْ أَنَّ لِى بِكُمْ قُوَّةً أَوْ ءَاوِىٓ إِلَىٰ رُكْنٍ شَدِيدٍ﴾(63).
- ﴿جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّىٰ﴾(64).
- ﴿وَٱتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِنۢ بَعْدِهِۦ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُۥ خُوَارٌ ۚ أَلَمْ يَرَوْا۟ أَنَّهُۥ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا ۘ ٱتَّخَذُوهُ وَكَانُوا۟ ظَـٰلِمِينَ﴾(65).

- ﴿قِيلَ لَهَا ٱدۡخُلِي ٱلصَّرۡحَ فَلَمَّا رَأَتۡهُ حَسِبَتۡهُ لُجَّةٗ وَكَشَفَتۡ عَن سَاقَيۡهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ صَرۡحٞ مُّمَرَّدٞ مِّن قَوَارِيرَ﴾[66].
- ﴿وَلَقَدۡ فَتَنَّا سُلَيۡمَٰنَ وَأَلۡقَيۡنَا عَلَىٰ كُرۡسِيِّهِۦ جَسَدٗا ثُمَّ أَنَابَ﴾[67].

البنيات السّطحية: الخطاب الشعريّ المقتبس.

- "أبا الفضل في تسع، وتسعين نعجة غنى لك عن ظبي بساحتنا فرد لك فيها- ظني- مآرب أخرى".
- "هم ثأروا الأُخـدود ليلـةَ أغْـرقـتْ رِماحهُمُ في لُجَّـةِ البحر تُبَّعا"
- "ومالـي قُوّةٌ تنهاكَ عَنِي، ولا آوي إلى ركن شديد".
- "أهواؤُهمْ شَتَّى لِعِرْفَانهِ، وهم- سِوَى أضمروهُ- جميعْ"
- "وكان كالعِجْلِ غُرَّ الجاهل ونبهِ، وكنْتَ موسى هدى القوم الأُلى جهلوا".
- "فلو تُمر بها" بَلْقَيس" عن عُرُضٍ، قالَتْ: هي الصّرْح تَمْثِيلاً وتَشْبِيهًا".
- "وكان كالجَسَدِ الملقى فجِئتَ كما، جاء سليمان يتلو قولَك العَمَلُ".

قد انتهت الدراسات السيميائيّة الحديثة إلى صياغة مبدأ عام، وهو أن النصوص يمكن أن تشير إلى نصوص أخرى كإشارات العلامات إلى إشارات أخرى؛ لأن المبدع يكتب، ويرسم لا من الطبيعة بل من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص؛ لذا فإن الخطاب المتداخل هو خطاب تسرب إلى داخل خطاب آخر؛ ليجسّد المدلولات سواء كان ذلك عن قصد أم غير قصد[68].

انطلاقا من هذا التصوّر لقد تقرّر لدى بعض الأوجه السيميائيّة أن الشاعر الذي هو منشيء الخطاب قد كان في مرحلة سابقة مستقبلا، ثمّ بعد التلقي تحوّل إلى منجز مرسِل؛ لذلك وُضعت له ستّ خطوات للتحرّك في العمليّة الإبداعيّة، وممارسة فعل التناصيّة[69].

1- يتحرّك الشاعر، وقد احتله سلطان نص أكبر منه (حالة اختيار).
2- يتبع الحركة الأولى تقبّل الرؤية الشعريّة (حالة ميثاق).
3- تتلو المرحلتان عمليّة اختيار المصدر، والمرجـع (حالة تنافس).
4- بعد ذلك يتحرّك، ويحاول إحداث شعريّة أصيلة (حالة حلول).
5- ثم يقوم الشاعر بتقويم السالف (حالة تغيير).
6- مرحلة الإبداع، والابتكار (الرؤية الجديدة).

وهكذا يتّضح من خلال الموازنة بين البنيتين: العميقة، والسّطحيّة أن البحتريّ كان يتحرّك في ممارسة فعل التناص؛ لاستحداث النص الجديد بين ست خطى تدرّج فيها من الخطوة الأولى حتّى أدرك المرحلة الأخيرة، وهو مجال الإبداع، والابتكار الذي فيه يتنافس الفرسان، والشعراء وفيه تتفاوت حظوظهم بين المحاكاة، والتقليد، والإبداع، والتجديد.

بناء على هذه الضوابط السيميائيّة نخلص إلى أن تَناصيّة أبي الوليد تميّزها ثلاث خصائص: التحويل دون التغيير اللّفظي، والتحويل الجزئيّ، والتحويل الكليّ.

أمّا التحويل دون التغيير اللّفظيّ فنلحظه بقليل من التسامح في قوله:

أبا الفضل في تسع وتسعين نعجة :: غِنًى لك عن ظبي بساحتنا فردْ

فقد ضمّن الشاعر من الآية: "تسع، وتسعون نعجة"؛ ليحدث الخطاب الشعريّ الذي وُجّه فيه النداء لأبي الفضل؛ ليذكّره بقصّة النبيّ "دواد" عليه السلام مع "بُتْشَبَع" بنت اليعام امرأة "أوريّا" الحثّي التي رآها "داود" تستحمّ فوق سطح بيتها فأعجبه جمالها، فأرسل زوجها إلى الحرب، فمات هناك، وكان لـ "داود" قبل هذه المرأة تسع، وتسعون زوجة[70]. فالقصة ظريفة، والاقتباس من القرآن طريف، ولمّا تقاطعت الطرافة مع حسن التضمين

تفجّرت شعريّة التناصيّة لأنها نجحت في توجيه انتباه المتلقي إلى هذه القصّة العجيبة، وأحالته إلى المرجع الأصليّ (النص القرآنيّ) الذي صاغها بأسلوبه الإعجازيّ الساحر الغاوي خصوصا دور المجاز، والإيحاء في الإثارة لذلك كانت المتعة الفنيّة، وبقدر تفاعل المتلقي معها كان الإمتاع، والالتذاذ، بل الأريحيّة والانشراح، أو ليس النفوس بفطرتها تأنس إلى الحكايات، والقصص العجيبة المثيرة؟

وأمّا التحويل الجزئيّ فقد تجلّى في قوله:

"جمعت خَلّتَيْنِ: حُسْنا ولِينا :: لكَ فيها- ظنّي- مآربُ أخرى"

محتوى الإخبار هجاء، وقد ضمن البحتريّ فيه آية من الذكر الحكيم، فتصرّف في جزء منها، وغيّر تغييرا جزئيا حتّى أدرك النّص الجديد: "لك فيها- ظنّي- مآرب أخرى"، وهو تناص مثير استعان الشاعر فيه على إرسال الخبر بالنص القرآنيّ، فنجح- فيما يبدو- في تحريك عواطف المتلقي ووجدانه؛ لأنه أحاله وهو يتهكّم، ويسخر إلى قول "موسى" عليه السلام والمرجع الدينيّ الذي انطلق منه، فاعطى لخطابه الجديد الشحنة الإضافيّة اللاّزمة؛ للإثارة، والتأثير.

وأمّا التحويل الكليّ فهو إجراء لا يكتفي الشاعر فيه بالتغيير اللّفظيّ، أو التغيير الجزئيّ فحسب، بل يلجأ إلى التغيير الكليّ نحو هذا الأنموذج.

"فَلوْ تمرُّ "بلقيس" عن عرُض :: قالتْ هي الصَّرْحُ تمْثيــلا وتشبيها"

يدرك الممعن النظر في هذه البنية السّطحيّة أن الشاعر عندما وظّف لفظة "بلقيس" قصد الإشارة إلى ملكة سبإ التي كانت عاصمة ملكها على اليمن، وهي التي ورد ذكرها في القرآن الكريم دون تصريح باسمها، والإحالة إلى قوله تعالى: ﴿وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ ۝ إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِن كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ﴾(71).

ولمّا ذكر "الصّرح" أراد به القصر الذي بناه سليمان عليه السلام مملّسا من الزجاج لـ "بلقيس" للفت انتباه المتلقي إلى هذا القصر العظيم العجيب، وإحالته إلى قوله تعالى: ﴿قِيلَ لَهَا ٱدْخُلِى ٱلصَّرْحَ ۖ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا ۚ قَالَ إِنَّهُۥ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ﴾[72].

وهكذا فسرّ بلاغة التناصيّة هو حسن توظيف النصوص ذات المضامين القيّمة، والأساليب الموحيّة الأخّاذة؛ لأن التوفيق في الاختيار على مستوى العمليّة الإدراجيّة- فيما نقدر من الوجهة السيميائيّة- مردّه القصد إلى إحداث الشعريّة الأصيلة كي ينزل الفعل الشعريّ منزلا حسنا. وعلى الجملة يمكن أن نرجع سرّ الإبداع هذا إلى "طاقة الكلمة، وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث إنّها تقبل تغيير هويتها، ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، والسياق مجهود إبداعيّ يصدر عن المبدع نفسه، ولكلّ (وهو استعمالها العصريّ)؛ لأن الهدف منها مباشر نفعيّ. أما "في النص فإن الموروث الفنيّ للجنس الأدبي الذي يتقمّصه النص يعلي جانب البعد التاريخيّ للكلمة، لكنه لا يسجنها فيه، فهي بقدر ما تترّفع عن البعد المباشر، فإنّها أيضا يمكنها من منح إيحاءات متعدّدة المضامين. وهذا يفتح مجالها؛ لتكون قادرة على الدلالة على أيّ شيء يتخيلها متلقيها حتّى لكأنّها تدلّ على كلّ شيء، أو لا تدل أبدا وهذا هو محوّل الكلمة إلى (إشارة)، وانعتاقها التام؛ لتصبح حرّة طليقة ... وفي هذه العمليّة يتوحّد الموروث مع الإبداع، وتتضافر نظريّة النصوص المتداخلة مع نظرية الإشارات الحرّة؛ لتسمح للإبداع الأدبيّ كي يكون إبداعا في النص نفسه يتجدّد مع كلّ قراءة، ويصبح القارىء مبدعا للنص الذي هو النص الكتابي.

انطلاقا من هذا كلّه، فالبحتريّ- كما يبدو- قد ضمّن شعره الآيات القرآنية من غير أن يصرّح بأنها من القرآن؛ لأن غرضه من التضمين أن يستعير من قوتها قوة، وأن

يكشف عن مهارته في إحكام الصلة بين كلامه، والكلام الذي اقتبس منه؛ لذلك ازدادت شعريّته به حلاوة وعذوبة وعمقا وثراء.

وهكذا يتّضح أن السيميائيات قد لامست المرجع الأدبي، والمرجع الديني اللذين انطلق منهما النص الشعري في نسج خيوطه التناصيّة.

وكشفت الدراسة أنّ سرّ الثراء يعود إلى تنوع المراجع الأدبيّة، والدينية، وإلى قدرة الشاعر ذاته في حسن تخيّر عناصرها، وتوظيفها؛ إذ كل المنابع المائية الصافيّة التي ارتوى البحتريّ منها كانت ماء عذبا، وشرابا حلوا مذاقه كحلاوة العسل؛ لذلك أعطى النص المرجع (النّص المضمّن) لطافة، وظرافة، فازداد بحسنه حسنا، وبعمق دلالالته عمقا، وثراء.

وقد جاءت هذه الممارسة مؤكّدة لإحدى مقولات الشّعريات الحديثة النص الجديد لا يصنع بالإسناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالا إلى 'الأدب، بالعودة إلى مجموعة نوعيّة أكثر مثل هذا الأسلوب، أو تلك البنية المتميزة، أو ذلك النمط من استعمال الكلمات، أو الطرائق الشعريّة.

الهوامش

(1) يعدّ المنهج السيميائيّ مفهومي، العلاقة، والبنية من أهمّ أوجه تمفصل محتوى النص؛ إذ لا يمكن أن يتمّ تعيين عناصر الدلالة إلاّ انطلاقا من أشكال العلاقات الاختلافيّة، ولا يمكن أن تتّحد ضمنه العناصر الدلاليّة إلاّ في إطار البنية، انظر د. رشيد بن مالك السيميائية نظريّة لتحليل الخطاب، (مقال ضمن تجليات الحداثة)، عدد 4، ص ص 212- 213.

(2) يُقصد به جامع النص "Architexture"، وهي مجموع الخصائص العامة، أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، انظر "جيرار جنيت"، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، مقدمة الكتاب.

(3) انظر المرجع نفسه، ص 90.

(4) انظر كتابه، العمدة، ج 1، ص 263.

(5) انظر (Algirda Julien Greimas, Sémiotique dictionnaire, Intertextualité), p 191.

(6) يقابل المصطلح الفرنسيّ "intrtextualite"، ترجمها د. عبد المالك مرتاض بالتناصيّة نفضلها، ونؤثرها.

(7) انظر مقاله: فكرة السرقات الأدبيّة، ونظريّة التناص، مجلة علامات في النقد الأدبيّ، المجلد الأول، ص 84.

(8) المرجع نفسه، ص 191.

(9) انظر مقاله: فكرة السرقات الأدبيّة، ونظريّة التناص، مجلة علامات في النقد الأدبيّ، المجلد الأول، ص 84.

(10) انظر صبري حافظ، التناصية، وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، العدد 4، ص 23.

(11) انظر "جوليا كريستيفا"، علم النص، ص 78-79.

(12) المرجع نفسه.

(13) انظر كتابه، تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيّة التناص)، ص120-121.

(14) انظر المرجع نفسه، ص 90.

(15) انظر مقاله، فكرة السرقات الأدبيّة ونظريّة التناص، مجلة علامات في النقد الأدبيّ، المجلد الأوّل، ص 84.

(16) انظر مقاله، التناص وإشارات العمل الأدبيّ، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، ص 9.

(17) انظر مقاله، التناص، وإشارات العمل الأدبيّ، مجلة البلاغة المقارنة "ألف"، ص 20.

(18) انظر المرجع نفسه، ص 27.

(19) انظر م، ن، ص 26.

(20) انظر د.محمد الغذاميّ، الخطيئة والتكفير، ص 13.

(21) انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(22) ترجع مفاهيم: الحوار، والتناسل، والسيرورة، والانسجام، والنمو كلها إلى الديناميّة انظر د. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص 7، وغيرها.

(23) تحدّد المراجع الأدبية، والدينيّة باعتماد بعض المصادر اعتمادا كليا كالموازنة للآمدي، و الوساطة للقاضي بن عبد العزيز الجرجاني، والصناعتين لأبي هلال العسكري، والمثل السائر لابن الأثير.

(24) نعتمد ديوانه تحقيق حسن كامل الصيرفي.

(25) انظر حسين المرصفيّ، الوسيلة الأدبيّة، ص146-147.

(26) الأمرد: من لا لحية له.

(27) يبدو أن هذا البيت لعديّ بن الرّعلاء الغسانيّ، وهو شاعر جاهلي، والرعلاء أمّه انظر هامش الديوان ج 1، ص 49.

(28) المرجع نفسه.

(29) لبيد: هو الشاعر الصحابيّ لبيد بن ربيعة بن مالك أدرك الإسلام، وهجر الشعر، وهو من شعراء المعلقات، توفي سنة 41هـ، انظر هامش الديوان، ج 1، ص 581.

(30) انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(31) جرادة غارز، أو غارزة: أي غرزت ذنبها في الأرض؛ لتبيض.

(32) يعقوب: هو يعقوب بن أحمد ولد المهجو.

(33) صالح: هو صالح بن شيراز أبو المهجو.

(34) العير: ما جلب عليه الطعام من قوافل الإبل، والبغال، والحمير.

(35) النفير: القوم الذين ينفرون لقتال العدو، ويقال لمن لا يصلح لأمر مهمّ: "فلان لا في العير، ولا في النفير"، والعير هنا هي عير قريش التي أقبلت مع أبي سفيان من الشام، والنفير هم من خرج مع عتبة بن ربيعة من مكة؛ لاستنقاذها من أيدي المسلمين فكان ببدر ما كان، انظر هامش الديوان، ج 2، ص 1083.

(36) مكونات الشبكة اللّسانيّة هي: المخاطِب، والخطاب، والمخاطَب، والسياق، والصلة، والسنن، وكلّ عنصر منها يولّد وظيفة متميّزة؛ إذ كلّها مهمّة في الإبلاغ وفي فهم محتوى الخبر، انظر تفاصيل هذه المسألة "جاكبسون"، قضايا الشعريّة، ص 33-27.

(37) نوزّع أنماط الأمثلة بحسب محتوياتها في حدود الإمكان.

(38) انظر هامش الديوان، ج 2، ص 1168.

(39) انظر ابن منظور، لسان العرب، "خمس"ج 2، ص 1263.

(40) القفص: قرية مشهورة بين بغداد، وعكبرا كانت من مواطن اللّهو، والتنزه، ومجالس الفرح تُنسب إليها الخمور الجيدة والحانات الكثيرة.

(41) الزق: بالضم الخمرة، وبالكسرة الجلد الذي يُجزّ، ولا ينتف يستعمل لحمل الماء.

(42) الشنّ: هو الوعاء، وقيل هو رجل من دهاة العرب.

(43) انظر هامش الديوان، ج 3، ص 1474.

(44) يبدو أن أبا عمارة هو محمد بن أحمد بن أبي مرة الملقب بشمروخ، انظر هامش الديوان، ج 2، ص 1095.

(45) المرجع نفسه.

(46) عصام: هو عصام بن شهبر حاجب النعمان بن المنذر، وقد ضرب به هذا المثل، انظر هامش الديوان، ج 4، ص 2112.

(47) انظر كتابه الموازنة، ج 1، ص 323.

(48) انظر الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 325.

(49) انظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(50) المصدر نفسه.

(51) ابن الأثير لا يفرق بين التضمين، والاقتباس، فيجمعهما في قسم واحد، انظر كتابه، المثل السائر، ج 1، ص 200.

(52) انظر ابن الأثير، المثل السائر، ج 3، ص 200.

(53) يهولهم: يعجبهم.

(54) اللّجاج: التمادي، وعدم الانصراف عن الشيء.

(55) كالعجل: يشبّه الشاعر "المستعين" بالعجل الذي اتّخذه قوم موسى عليه السلام من حُليِّهم.

(56) سليمان: هو النبيّ سليمان بن داود عليه السلام، وقد سخّر له الله الجنّ.

(57) الصرح: القصر، وهو القصر الذي بناه سليمان لبلقيس مملسا من الزجاج.

(58) يشير إلى الآية الكريمة، وقصة ذلك أن الله امتحن سليمان بمولود فشغفه حبّا، فأخذ يهتم به، فقتلته الشياطين، والقته على كرسيّه جَسَدا لا حراك له فأدرك سليمان أن الله امتحنه به فرجع إلى الله، ثم دعاه بأن يهب له ملكا لا يتيسّر مثله لأحد من بعده.

(59) بلقيس: ملكة سبإ التي كانت عاصمة ملكها على اليمن.

(60) الآية 23، (سورة ص).

(61) الآية 18، (سورة طه).

(62) الآية 4، (سورة البروج).

(63) الآية 80، (سورة هود).

(64) الآية 14، (سورة الحشر).

(65) الآية 148، (سورة الاعراف).

(66) الآية 44، (سورة النمل).

(67) الآية 34، (سورة ص).

(68) انظر الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 321.

(69) انظر المرجع نفسه، ص 326-327.

(70) انظر هامش الديوان، ج 1، 529.

(71) الآيتان: 22، 23، (سورة النمل).

(72) الآية 44، (سورة النمل).

الفصل الخامس

تحليل النص الشعري الحديث

* الجملة الشعرية في التمفصل الأول.
* النواة الشعرية في التمفصل الثاني.

تمهيد

هدف الدراسة هو الانتقال من الافتراضات النظرية، والجدل العقيم إلى التطبيق، والممارسة الميدانية، ففيما يتعلق بالمرجعية العلمية ينطلق البحث من نظرية التمفصل الثنائي "double articulation" للساني الفرنسي (أندري مارتيني)، وهو طرح لساني يعد الكلام فعلا يتقطع في بعدين هما: الصوت والدلالة، كما يعد اللغة أداة تبليغ يحصل على مقياسها تحليل لما يخبره الإنسان عللا خلاف بين جماعة وأخرى، وينتهي هذا التحليل إلى تحديد الوحدات المعنوية الدالة، أي اللفظم "monemes"، وهو المجال الذي يطلق عليه مصطلح التمفصل الأول "première articulation"، وتتقطع هذه اللفاظم بدورها إلى وحدات صوتية مميزة "phonemes" وهو المستوى الثاني الذي يطلق عليه مصطلح التمفصل الثاني "deuxième articulation".

والوحدات المعنوية الدالة هي جملة الوحدات الدلالية التي يمكن أن يحصل عليها الدارس في التمفصل الأول، وقد تكون كلمة، أو وحدة مركبة، أو جملة نحوية، وتختلف اللفاظم عن الوحدات المعجمية "lexemes" أو الوحدات الدلالية "semantemes" باندراج الأول ضمن التمفصل الأول، واندراج الأصناف الأخرى ضمن علم المعاجم، والدلاليات "semantics".

الفونيمات هي أصغر الوحدات الصوتية المميزة في صلب الأزواج الصغرى "paires minimales" المدرجة ضمن التمفصل الثاني، ويكون عددها محصورا في كل لسان غير أن ماهيتها، ونسبها تختلف باختلاف الألسنة.

نظرية اللساني "أندري مارتيني" إذن تتكون من التمفصل الأول والتمفصل الثاني، وحاصل العمليتين يعطي التمفصل الثنائي "double articulation".

وللنظرية تفاصيل، وشروح يجدها القارئ الكريم ضمن الكتاب القيم "مبادئ اللسانيات العامة" الذي نقله الدكتور أحمد الحمو من الفرنسية إلى العربية، المطبعة الجديدة،

.1985

أما فيما يتعلق بالطريقة المتبعة في التحليل فقد اصطنع منهج إجرائي انطلق من هذه النظرية اللسانية ذاتها، فاعتمدت الرؤية في شكلها العام واستثمر المصطلح اللساني في التمفصلين: الأول والثاني بحسب ما يلائم عبقرية العربية، وخصائصها؛ إذ أنزلت الوحدات التركيبية على المحور الأول، وأنزلت الوحدات الصوتية، والوحدات الصرفية، والدلالية، والأسلوبية على المحور الثاني؛ لذا جاءت الدراسة في مبحثين:

الأول: الجملة الشعرية في التمفصل الأول

نعالج فيه الجملة الشعرية: المنفية، والمؤكدة، والمنسوخة، والحالية، والوصفية.

الثاني: النواة الشعرية في التمفصل الثاني.

نتناول فيه الوحدات الصوتية، والصرفية، والدلالية، والأسلوبية، وقد استعين في أثناء التأويل، والتفسير بمعارف متنوعة بعضها قديم كالعربية، والنحو، وبعضها حديث كالشعريات "poetics" والأسلوبيات "stylistics"، والسيميائيات "semiotics" فتكشف أن الخطاب الشعري من حيث هو رسالة لا قيمة له إلا باندراجه ضمن الشبكة التواصلية الكاملة: المخاطب (المنجز، أو الشاعر)، والمخاطب (المتلقي، أو القارئ، أو الناقد)، والسياق "contexte"، والصلة "contact"، والسنن "code"، لأنها عناصر متكاملة، جميعها يساعد على فهم الرسالة، واتضح صدق فرضية "جاكبسون" التي تقر أن حسن إسقاط محور الاستبدال "axe paradigmatique" على محور التأليف " axe syntagmatique" يولد الشعرية "poetique"؛ إذ من حيث كان التوفيق في الإسقاط كانت الشعرية عذبة عند زكريا.

إن الوظيفة الشعرية ينبغي أن يحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، كان تدرس من خلال تنوع وظائفها كلها، لأن أية عملية تواصلية لفظية هي حصيلة شبكة

واسعة من التفاعلات الوظيفية هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والسياق، والاتصال، والسنن[1].

وقد أدرك اللسانيون أن كل عنصر من هذه العناصر يمكن أن يولد وظيفة متميزة كالانفعالية، والإفهامية، والشعرية، والانتباهية، والمعجمية (ما وراء اللغة)[2]، لذلك وجب ألا يكون الاهتمام بالوظيفة الشعرية على حساب المساهمات الثانوية للوظائف الأخرى من هذا المنطلق- بايجاز- إلى كشف الوظائف التي كان لها دور ثانوي في تشكيل الخطاب الشعري موضوع الدراسة (الرسالة، الاتصال، السنن)، وهي المرسل، والمتلقي، والسياق.

1- المرسل: هو المبدع مفدي زكريا بن سليمان، لقبه آل الشيخ" أو آت الشيخ"، ولد ببني يسجن من قرى وادي ميزاب الجزائرية سنة 1908 م. كان أبوه يشتغل بالتجارة بعنابة، انتقل إليه لمواصلة دراسته، ثم انتقل إلى تونس في بعثة طلابية سنة 1924م، وبعدها رجع إلى الجزائر سنة 1926م.

وما يميز شخصه هو أنه كان معتمدا بنفسه في غير صلف، ولا كبرياء، متشبثا بآرائه يحب دائما أن يكون سيد مواقفه، واختياراته، يرفض التبعية، كان بسيطا متفتحا دمث الأخلاق، سمح الطبع، لطيف المعشر، ظريفا، دائم التبسم[3]. تلكم هي الوظيفة الانفعالية التي غذت الوظيفة الشعرية للرسالة.

2- المتلقي: لقد احتضن المتلقي (القارئ، الدارس، الناقد) شعرية زكريا بقوة، وحرارة قد تفوق في بعض الحالات حرارة مبدعها، لأنها شعرية مثيرة عندما نزنها بميزان النقد تجدها تطرح على المتلقي إشكالية القراءة، وهو مستوى من التفاعل الوظيفي بين الشعرية والتلقي[4]. ولعل خير شاهد على ذلك هو قول بارث: "نص اللذة: النص الذي يرضي، يملأ، يمنح النشاط، والفورانية، النص الذي يأتي من الثقافة، ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسات مريحة للقراءة[5].

والخطاب الشعري "الذبيح الصاعد"[6] -في تقديرنا- يعبق لذة وطيبا يرضي، يملأ النفس مرحا، ويمنح النشاط، والمتعة الفنية، والإثارة الفكرية.

3- السياق: أما فضاء الخطاب، فهو المرجع التاريخي للثورة الجزائرية التي أنجبت الابن البطل الشجاع أحمد زبانة، فكان الفتيل الفني الذي ألهم زكريا الشعر فتفجر كالأرض عيونا، لأن الشاعر شاهد بأم عينيه إعدام رفيقه أحمد زبانة بالمقصلة في ساحة سجن بربروس بعد منتصف الليل[7]. فمرجع الخطاب إذن هو تاريخ الثورة الجزائرية المظفرة الذي نبت فيه قصيد "الذبيح الصاعد" ومنه استقى حتى ارتوى.

أول ما يواجه القارئ من هذه القصيدة هو عنوانها "الذبيح الصاعد"، وهو نسيج عنيف يعكس حدة المزاج عند الشاعر، لأن فيه تكثيفا دلاليا مركزا، وشحنا إخباريا عجيبا "فالعنوان في القصيدة- أية قصيدة- هو آخر ما يكتب منها والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها. وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات، وهو بذلك عمل عقلي.

وكثيرا ما يكون اقتباسا محرفا لإحدى جمل القصيدة"[8] وقد التمسنا هذا الاقتباس المحرف لجملة القصيدة لدى زكريا في قوله:

وامتطى مذبح البطولة معرا :: جا ووافى السماء يرجو المزيدا

فإذا علمنا أن العنوان هو آخر ما يكتب، وأول ما يهاجم بصيرة القارئ قلنا إن جملة "الذبيح الصاعد" كانت الفجوة التي عقد فيها اللقاء بين الخطاب، والمتلقي، وهي العملية التحويلية التي يهجم فيها القارئ على الخطاب، لتفكيكه وإعادة تركيبه وتشكيله، أما سر الفجوة هنا- وهي خلخلة المتلقي- التي اعتمدها الشاعر فلتكسير الحواجز بينه وبين القارئ لأن زكريا بانتقائه هذه الصياغة يطرح إشكالا إخباريا متميزا، كان يقول للمتلقي هل سمعت بالبطل الصاعد؟ وهل حصل في ذهنك

معنى هذه الصفة؟ وكيف ينبغي أن يكون الرجل رجلا حتى يكتسب تلك الصفة؟ أي كأن الشاعر بإدخاله "أل" التعريفية على الخبر (صاعد) يريد أن يقول هل سمعت بالأسد؟ وهل تعرف من هو؟ فإن كنت تعرفه فأحمد زبانة هو بعينه.

الشاعر إذن بهذه البراعة الفنية يقول للسامع فكر في رجل كالأسد، فإن حصلت صورته في نفسك فاعلم أنه الشهيد أحمد زبانة الذي فاقت شجاعته صفة الشجاعة نفسها، وهذا فن عجيب الشأن له مكان من الفخامة، والنبل، وهو من سحر البيان تقصر العبارة عن تأدية حقه والمعول فيه على مراجعة النفس، واستقصاء التأمل[9].

يقف البحث اللساني الذي يهتم باللغة عند الجملة؛ لأنها هي الوحدة الكبرى[10]، وهو الاتجاه الذي اصطنعته هذه الدراسة حيث من الجملة الشعرية ينطلق، وعندها ينتهي. وقد اتضح من خلال قصيد "الذبيح الصاعد" أن الوحدة الكبرى عنصر حيوي تتميز بخصوصيات بنبوية ووظيفية يمكن أن تتكشف في الجملة الشعرية المحولة[11]، والمركبة.

المبحث الأول

الجملة الشعرية في التمفصل الأول

الجملة الشعرية المحولة هي البنية اللغوية المثالية في ذهن المبدع قبل تحليها بالزي الفني، وقد نعتناها بالشعرية المحولة لتميزها بصفة الجمال الشعري، وسحره من خلال العملية التحويلية الناجمة عن وجود محولات مؤثرة كالنفي، والتوكيد، والنسخ، وهي نسيج مفدي زكريا وسائل إبداعية مرتبطة بعنصرين مهمين في العملية التواصلية هما: الخطاب والمتلقي.

1- الجملة الشعرية المنفية:

يكون هذا النسيج الخطاب المتوتر الذي يفيض ألما تارة، ويتحدى القيود طورا، ففي قول الشاعر:

زعموا قتله ... وما صلبوه	::	ليس في الخالدين عيسى الوحيدا
ثورة لم تكن لبغي وظلم	::	في بلاد ثارت تفك القيودا
وشباب مثل النسور ترامى	::	لا يبالي بروحه أن يجودا
نحن ثرنا فلات حين رجوع	::	أو ننال استقلالنا المنشودا
أنا إن مت فالجزائر تحيا	::	حرة مستقلة لن تبيدا
سوف لا يعدم الهلال صلاح	::	الدين فاستصرخني الصليب الحقودا
إن من يهمل الدروس وينسى	::	ضربات الزمان لن يستفيدا
واستريحوا إلى جوار كريم	::	واطمئنوا، فإننا لن نحيدا

نجد اللوحات الكبرى المميزة وهي:

- صلبوه.
- تكون لبغي، وظلم في بلاد ثارت تفك القيود.
- يبالي بروحه أن يجود.
- حين رجوع.
- تبيد.
- يستفيد.
- يعدم الهلال صلاح الدين.
- نحيد.

وهي تراكيب تبرز في عمقها المثبت حقيقة الصلب، والبغي، والظلم، والمبالاة، والرجوع، وغلإبادة، والاستفادة، وعدم الهلال صلاح الدين، والحيد. وما قصد الشاعر هذا ، لأن المحور الاختياري[12] يكشف الانتقال من غلإثبات إلى النفي بوساطة وحدات صرفية "ما، لم، لا، لات، لن"، وهي محولات نقلت الصياغة من الإثبات إلى النفي.

- وما صلبوه.
- لم تكن لبغي وظلم في بلادي ثارت تفك القيود.
- لا يبالي بروحه أن يجود.
- لات حين رجوع.
- لن تبيد.
- لن تستفيد.
- لا يعدم الهلال صلاح الدين.
- لن تحيد.

فهذه التراكيب المحولة هي بنى سطحية نسج الشاعر زكريا خيوطها ليبرز ثنائية الصراع بين "الموت والحياة"، و"المقاومة والاستسلام"، فأحمد زبانة لم يمت ولم يصلب:

زعموا قتله ... وما صلبوه :: ليس في الخالدين عيسى الوحيدا

فرسالة زبانة في محاربة المستعمر، والدعوة إلى الحق والاستقلال هي كرسالة عيسى- عليه السلام- في الدعوة إلى دين ربه. وإذا كان عيسى لم يصلب كما ذكر القرآن فإن زبانة كذلك في نظر زكريا:

قام يختال كالمسيح وئيدا :: يتهادى نشوان يتلو النشيدا
زعموا قتله ... وما صلبوه :: ليس، في الخالدين عيسى الوحيدا

وقد أشعل هذا الخطاب، في الجزائريين، نار الحب في الثورة على الظلم، وفك القيود حتى وإن اقتضى ذلك الجود بالنفس والنفيس:

ثورة لم تكن لبغي وظلم :: في بلاد ثارت تفك القيودا
وشباب مثل النسور ترامى :: لا يبالي بروحه أن يجودا
أنا إن مت فالجزائر تحيا :: حرة مستقلة لن تبيدا
نحن ثرنا فلات حين رجوع :: أو ننال استقلالنا المنشودا

فالوحدة الصرفية في هذه الأمثلة هي النواة المفجرة لشعرية زكريا حيث بها يصير الخطاب خطابا شعريا، وبها يتميز ويتشكل ليقول ويثور ويتمرد، وأنظر إلى وظيفة "لن" الدالة على نفي الإبادة المستقبلية فإنها تؤكد صيرورة حياة الجزائر، وحريتها، واستقلالها:

أنا إن مت فالجزائر تحيا :: حرة مستقلة لن تبيدا

والشاعر حين يعمد إلى نفي الاستفادة إنما يفعل ذلك ليبرز غباوة التلميذ البليد الذي لا يحفظ الدروس، وهي فرنسا:

إن من يهمل الدروس وينسى :: ضربات الزمان لن يستفيدا

ثم ينجح الشاعر في البيت الأخير إلى نفي الحيد لتأكيد الوفاء للشهداء والجزائر:

واستريحوا إلى جوار كريم :: واطمئنوا، فإننا لن نحيدا

هكذا شكلت المحولات الدالة على النفي جانبا من جوانب الخطاب الشعري لدى زكريا، وقد يزداد وضوحا بالنظر إلى التوكيد، وقيمته الدلالية، والبلاغية.

2- الجملة الشعرية المؤكدة:

يتنقل الخطاب الشعري عند زكريا من النفي إلى التوكيد لتكتمل حلقات النسيج، وتتحقق الرسالة فيقول:

يا زبانا أبلغ رفاقك عنا :: في السماوات قد حفظنا العهودا
من جبال رهيبة شامخات :: قد رفعنا على ذراها البنودا
يا فرنسا كفى خداعا فإنا :: يا فرنسا لقد مللنا الوعودا

هذه الاستعمالات قبل التوكيد تراكيب مثبتة:

- حفظنا العهود.
- رفعنا على ذراها البنودا.
- مللنا الوعودا

وما قصد الشاعر هذا الإثبات، لأنه لا يحقق شعرية الخطاب، وأهداف الرسالة التي يصبو زكريا إلى تخليدها. وهو الأمر الذي لا يتأتى- في تقديرنا- إلا بإنزال الوحدتين "قد، لقد" على المحور التأليفي[13] إنزالا إجباريا[14].

- قد حفظنا العهود.
- قد رفعنا على ذراها البنود.
- لقد مللنا الوعود.

فتوكيد الكلام بهذه المؤكدات، وهي محولات بنبوية نقلت التراكيب من الإثبات إلى التوكيد، لتشكل البنى السطحية التي هي سمة من السمات الإبداعية عند الشاعر. ففي قوله "قد حفظنا العهودا" و"قد رفعنا على ذراها البنودا" هو خطاب موجه لزبانة، ورفقائه، ومن خلاله لا يدع المتلقي مجالا للشك في حفظ العهود، ورفع البنود.

يا زبـانا أبلغ رفـقائك عنا :: في السماوات قد حفظنا العهودا

مـن جبال رهـيبة شامخات :: قـد رفـعنا على ذراها البـنودا

مما يلاحظ أنه كلما ازداد الشك حدة قابلته في خطاب زكريا قوة في التوكيد تتجاوز المؤكد الواحد إلى مؤكدين.

يا فرنسا كفى خداعا فـإنا :: يا فرنسا لقد مللنا الوعودا

الجملة الشعرية "لقد مللنا الوعودا" هي استعمال في سياق ندائي مشحون بالتحقير يبرز نذالة فرنسا التي تحترف أساليب المكر، والخداع، لذلك احتاج السياق إلى "لـ + قد" ليكشف عن طبيعة الملل الذي بلغ الرفض المطلق، وهي بعض صفات فرنسا، وقد كشف الخطاب الشعري عند زكريا عن جوانب أخرى خفية في الجملة الشعرية المنسوخة.

3- الجملة الشعرية المنسوخة:

الجملة الشعرية المنسوخة متنوعة وثرية تكشف عن سعة أفق الشاعر في الممارسة الإبداعية يؤكد ذلك التنويع في الوحدات الصرفية "ليس، إن، كان، ظل، أصبح، صار، أضحى"، فهو عندما يستعمل ليس يقول:

اشنقوني فلست أخشى حبالا :: واصلبوني فلست أخشى حديدا

وامتثل سافـرا محياك جـلا :: دي ولا تلتثم فلست حقـودا

التركيب قبل التحويل:

- أخشى حديدا.
- أخشى حبالا.
- أنا حقود.

لكن بعد التحويل صارت:

- لست أخشى حبالا.
- لست أخشى حديدا.
- لست حقودا.

هذه الممارسة التحويلية تبرز شجاعة الشهيد أحمد زبانة الناذرة، لأن الشنق، والصلب، والحبال، والحديد كلها لم تخف البطل زبانة، أو ليس هو كالكليم وكالروح؟

حالما كالكليم كلمه المجد :: فشد الحبال يبغي الصعودا
وتسامى كالروح في ليلة القدر :: سلاما يشع في الكون عيدا

بل هو كالمسيح:

قام يختال كالمسيح وئيدا :: يتهادى نشوان يتلو النشيدا

وهو كذلك يتسم بالسماحة والعفو، لأنه كالملاك، أو كالطفل:

وامتثل سافرا محياك جلا :: دي، ولا تلتثم فلست حقودا
باسم الثغر كالملائك أو كالطفل :: يستقبل الصباح الجديدا

وقد يأتي الشاعر بليس في مقامات أخرى ليحقق الثراء والتنوع. من ذلك ارتباط "ليس" بفكرة استنكار مقولة السادة، والعبيد، وهو طرح المستدمر الفرنسي الذي اغتصب حق غيره، وصير نفسه سيدا على الجزائريين. يقول:

ليس في الأرض سادة وعبيد :: كيف نرضى بأن نعيش عبيدا
أمن العدل صاحب الدار يشقى :: ودخيل بها يعيش سعيدا؟

فجملة "ليس في الأرض سادة وعبيد"[15] تدل في عمقها على أن هناك سادة وعبيدا، لذلك لجأ الشاعر إلى النفي لينتفي الادعاء الفرنسي، ويحصل العدل فيعيش الجزائري صاحب الدار حرا سيد أمره، ثم يلتفت الشاعر إلى المستضعفين الجزائريين الذين استسلموا لفرنسا، واستطابوا القعود، والخنوع، فيستخدم الوحدة الصرفية "ليس" ليبرز فضاعة الضعف، ونتائج الذل، والجبن فيقول:

يا ضلال المستضعفين إذا هم :: ألفوا الذل، واستطابوا القعودا
ليس في الأرض بقعة لذليل لعنته السماء فغاش طريدا
يا سماء اصقعي الجبان، ويا أر ض ابلعي القانع الخنوع البليدا

فالنواة في هذا الخطاب هي "في الأرض بقعة لذليل"، لكن الشاعر عندما اختار الوحدة الصرفية "ليس" حول التركيب إلى خطاب حاد "ليس في الأرض بقعة لذليل لعنته السماء ..."، ليكشف للمتلقي ضيق هذا الكون الفسيح في وجه الذليل الجبان، الخانع، البليد، ولعل الأزمة تولد الهمة فيثور المستضعف ويكسر قيود الجبن فيتحقق الاستقلال:

نحن ثرنا فلات حين رجوع :: أو ننال استقلالنا المنشودا

والشاعر عندما يلجأ إلى استخدام الأداة "إن" فلتكسير كيد الشاكين:

واجعلي بربروس مثوى الضحايا :: إن بربروس مجدا تليدا
إن من يهمل الدروس وينسى :: ضربات الزمان لن يستفيدا
يا فرنسا كفى خداعا فإنا :: يا فرنسا لقد مللنا الوعودا

في هذه الأمثلة التي نواتها الأداة "إن" يكشف الشاعر عن وجه آخر من أوجه الشعرية، إذ يلجأ إلى التوكيد، والرد على الشاكين المنكرين، فمجد بربروس، وضربات

الزمان، وخداع فرنسا كلها وقائع لا مجال لنفيها. ولعل سر الإبداع فيها هو أن السياق الأمري، والشرطي، والندائي، كل ذلك قد غذى دلالات الجملة الشعرية المحولة، وأضفى عليها طابع القطع. في قوله "إن بربروس مجدا تليدا" فهل من متردد بعد حذف الشاعر لام العليل، والتأكيد بمؤكدين هما "إن" و"التقديم والتأخير"، في قوله "في بربروس مجد تليد" ولام التعليل المقدر في البنية العميقة "لأن مجدا تليدا/ في بربروس".

أما "إن" في سياقها الشرطي، فقد ارتبطت بنتائج الأفعال، ذلك أن التلميذ المهمل للدروس لن يستفيد، وهي حال فرنسا التي تهمل الدروس، وتنسى ضربات الزمان.

وأما "إن" في سياقها الندائي المشحون بالتهكم، والتحقير الذي ينعت فرنسا بالخداع، والمكر، فلم يترك مجالا لتصديق وعودها، لأن الجزائري قد مل الوعود الكاذبة، فانطلقت الثورة، وانطلق الرشاش:

سكت الناطقون وانطلق الرشاش :: يلقـي إليك قـولا مفيدا
نحن ثرنا فـلات حين رجـوع :: أو ننال استقلالنا المنشودا

وعلى هذا النسيج يواصل زكريا صياغته الفنية الجميلة، فيستخدم "كان":

أنتم يا رفاق قـربان شـعب :: كنتم البعث فيه، والتجديدا

ثم يستخدم في السياق نفسه "صار، وأضحى، وظل":

فاقبلوها ابتهالة صنع الرشـاش :: أوزانها فصارت قصيدا
كل من في البلاد أضحى زبانا :: وتمنى بأن يموت شهيـدا
ويبيح المستعمرون حمـاهـا :: ويظل ابنها طريدا شريدا

4- الجملة الشعرية الحالية:

وردت التراكيب الحالية- في أغلبها- مرتبطة بهيئة أحمد زبانة قبل الصلب، وأثناءه، فكان الوصف شعريا أنزل الشهيد منزلة الأسد الشجاع الذي يطلب الموت، وهو يتهادى نشوان، ويتلو النشيد، يقول الشاعر:

قام يختال كالمسيح وئيد	يتهادى نشوان يتلو النشيدا
باسم الثغر كالملائك أو كالطفل	يستقبل الصباح الجديدا
شامخا أنفه جلالا وتيها	رافعا رأسه يناجي الخلودا
رافلا في خلاخل زغردت تملأ	من لحنها الفضاء البعيدا
حالما كالكليم كلمه المجد	فشد الحبال يبغي الصعودا
وتسامى كالروح في ليلة القدر	سلاما يشع في الكون عيدا

التراكيب الشعرية في هذه الأبيات هي:

- يختال كالمسيح وئيدا.
- يتهادى نشوان.
- يتلو النشيد.
- يستقبل الصباح الجديد.
- تملأ في لحنها الفضاء البعيد.
- يناجي الخلود.
- يبغي الصعود.
- يشع في الكون عيدا.

من يمعن النظر فيها يلحظ أن صاحب الحال واحد، هو الشهيد أحمد زبانة هيئته، وحالته متعددة، ومتنوعة. والسر في ذلك هو أن زكريا عمد إلى الأفعال الواقعة في صدر هذه الجمل فضمها إلى الأفعال الأولى في إثبات واحد لأنها تراكيب بمنزلة "قام مختالا كالمسيح وئيدا متهاديا نشوان، تاليا النشيد، مستقبلا الصباح الجديد، مناجيا الخلود، باغيا الصعود، مشعا في الكون عيداً".

ولما كانت حالات الاختيال، والتهادي، والتلاوة، والاستقبال، والمناجاة، والبغية هي هيئات مضمومة ضما إلى نواة محورية واحدة الفعل "قام"، فإن الشاعر أراد إثبات قيام فيه اختيال، وتهاد، وتلاوة، واستقبال، ومناجاة، وبغية.

فأوصل دلالة الفعل قام بدلالات الأفعال الأخرى ليجعل. الكلام خبرا واحدا[16].

والخبر هنا متعلق بالأسد أول شهيد في الجزائر أحمد زبانة الذي صلب في غمرة التهادي، والنشوة، والنشيد. وقد نعتناه بالأسد، لأنه بطل متفرد في شجاعته فهو يشبه في السمو مكانة عيسى- عليه السلام- عند ربه، أو ليس الطغاة الظالمون ملة واحدة؟ فالذين حاولوا صلب أحمد زبانة، فصار في تاريخ الإنسان ليس عيسى الوحيد:

زعموا قتله ... وما صلبوه :: ليس في الخالدين عيسى الوحيدا

وما يشبه هذا نجده في قوله:

وامتطى مذبح البطولة معراجا :: ووافى السماء يرجو المزيدا
وتعالى مثل المؤذن يتلو :: كلمات الهدى، ويدعو الرقودا
صرخة ترجف العوالم منها :: ونداء مضى يهز الوجودا!
ثورة لم تكن لبغي وظلم :: في بلاد ثارت تفك القيودا

وجيوش مضت يد الله تزجيها :: وتحمي لواءها المعقودا
وإذا الشعب غازلته الأماني :: هام في نيلها يدك السدودا
سكت الناطقون وانطلق الرشاش :: يلقي إليك قولا مفيدا

فالجمل الشعرية الحالية:

- يرجو المزيد.
- يهز الوجود.
- يتلو كلمات الهدى.
- يدعو الرقود.
- تزجيها.
- تحمي لوائها المعقود.
- يدك السدود.
- يلقي إليك قولا مفيدا.

هي تراكيب أبرزت هيئات أصحابها، وهي "الضمير" (هو، أو هي) العائدان على الشهيد أحمد زبانة، أو النداء، أو الثورة، أو يد الله، أو الشعب، أو الرشاش ... وغيره.

وقد صورت هذه الجمل الحالية تصويرا رائعا حالات أصحاب الحال، ومن خلالها نجح زكريا في توصيل الرسالة، وتبليغ الخبر الذي أراد له الإثبات، والتكثيف فكان صرخة ترجف العوالم منها، وثورة نفك القيود، ورشاشا يلقي إلى فرنسا قولا مفيدا.

5- الجملة الشعرية الوصفية:

الجملة الوصفية[17] في خطاب زكريا في علاقاتها، وتفاعلاتها ضمن محوري الاختيار والتأليف، تكشف بصورة دقيقة وظيفة الشعرية التي فجرت فجوة[18] تتجاذبها فعاليات صوتية، وصرفية، وسيميائية:

رافلا في خلاخل زغردت تملأ :: من لحنها الفضاء البعيدا
صرخة ترجف العوالم منها :: ونداء مضى يهز الوجودا
قولة ردد الزمان صداها :: قدسيا فأحسن الترديدا
ثورة لم تكن لبغي وظلم :: في بلاد ثارت تفك القيودا
ثورة تملأ العوالم رعبا :: وجهاد يذرو الطغاة حصيدا
وجيوش مضت يد الله :: تجزيها وتحمي لوائها المعقودا
ونسور مثل الشباب ترامى :: لا يبالي بروحه أن يجودا
وشعاب ممنعات براها :: مبدع الكون للوغى أخدودا
وشيوخ محنكين كرام :: ملئت حكمة ورأيا سديدا
وصبايا مخدرات تبارى :: كاللبؤات، تستفر الجنودا
من دماء زكية صبها الأحرار :: في مصرف البقاء رصيدا
ونظام تخطه ثورة التحرير :: كالوحي مستقيما رشيدا
واحشري في غياهب السجن شعبا :: سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا

الناظر إلى هذا الخطاب يلحظ أن الجملة الوصفية وردت فعلية فعلها ماض أو مضارع، أو اسمية محولة. ومن صور التراكيب الوصفية التي فعلها ماض:

- رافلا في خلاخل زغردت.
- قولة ردد الزمان صداها قدسيا.
- وجيوش مضت يد الله تزجيها.
- وشيوخ محنكين كرام ملئت حكمة.
- من دماء زكية صبها الأحرار في مصرف البقاء رصيدا.

- وشعاب ممنعات براها مبدع الكون للوغى أخدودا.
- شعبا سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا.

الفجوة، أو الخلخلة في هذه الأمثلة ناجمة عن العلاقات غير المتجانسة بين الموصوف وصفته، إي أن التصدع نابع من طبيعة الجمع بين عنصرين على مستوى المحور (الأفقي أو التجاوري) التأليفي غير منسجمين، ذلك أن الخلاخل تزغرد والزمان يردد، ويد الله تمضي تزجي الجيوش، وشيوخ ملئت حكمة، ودماء صبت في مصرف البقاء.

الفجوة إذن عميقة على مستوى محور التأليف، عمد الشاعر فيها إلى وصف الموصوف بما لا يقتضيه الوصف، لتحقيق المبالغة في تصوير صوت الخلاخل التي ملأ لحنها الفضاء البعيد والقولة المقدسة التي أحسن الزمان ترديدها وهي في تقديرنا:

نحن ثرنا، فلات حين رجوع :: أو ننال استقلالنا المنشودا

وهي أيضا حكمة شيوخ الجزائر، ودماء الشهداء التي فجرت الثورة على الرغم من حديد فرنسا، ونارها:

يا فرنسا، امطري حديدا ونارا :: واملئي الأرض والسماء جنودا

أما الوجه الآخر للجملة الشعرية الوصفية، فهو الصياغة الهادئة التي حصل فيها الانسجام في محور التأليف، بين الموصوف وصفته، متجليا في قوله:

- وشعاب ممنعات، براها مبدع الكون للوغى أخدودا.
- شعبا سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا.

وهي تراكيب أبرزت الوظيفة الشعرية من خلال تقاطع محوري الاختيار والتأليف دون توتر. فالسياق يلزم الشاعر بالملاءمة بين الوحدات، لأن الصفات الناشئة على

المحورين: الاختياري، والتأليفي، هي نعوت عالقة بحقائق لا مجال لتعظيمها، أو المبالغة فيها. فالشعاب الممنعات براها مبدع الكون ولله في خلقه شؤون، والحشر في غياهب السجون يولد- لا محالة- السأم والعناد، لأن لكل فعل رد فعلٍ يساويه في القوة ويعاكسه في الاتجاه، بحسب القاعد الفيزيائية.

إن الفجوة، والانسجام بين مكونات محوري الاختيار، والتأليف هما المبدآن اللذان كشفا شعرية الخطاب، وجمالياته البلاغية، والدلالية، والصوتية. وقد تزداد هذه الرؤية وضوحا بالنظر إلى الوحدات الصغرى.

المبحث الثاني

النواة الشعرية في التمفصل الثاني

نحاول في هذا البحث أن نغوص في أعماق التمفصل الثاني لإبراز دور النواة الصغرى في النسيج الشعري لدى زكريا. والنويات هنا وحدات صوتية أو صرفية أو دلالية، فهي كالصدفات الثمينة تتوق إليها عدسة الغواص، لتلتقط لها صورة جميلة، أو تتمتع بموقعها رالفاتن، أو تفكر، وتتأمل في سر سحرها، وجماليات إبداعها، أو ليس الشعراء مبدعين؟ وأنهم في كل واد يهيمون، ولنا في زكريا صورة حية.

1- الوحدات الصوتية:

نبحث في هذا القسم، مسألة العلاقة الوطيدة بين الصوت والدلالة انطلاقا من فضاء التكرار، لأن اللفظ المكرر- بوجه عام- مصدره الثورة، وهدفه الإثارة حبا، أو بغضا في أي غرض من أغراض الكلام، لأن المبدع حينما يكرر شيئا إنما يريد تمييزه من غيره، لأن صور الأشخاص التي تتكرر كثيرا على النظر تكون أكثر وضوحا في الإدراك،

وأشد التصاقا في الذهن، فالدقات الكثيرة على المسمار الواحد تكون أكثر أثرا من الدقة الواحدة، والرشفات الكثيرة على القلب الصادي تكون أيضا أكثر أثرا من الرشفة الواحدة[19].

ومن هنا فالتكرار الصوتي الذي نهتم به في هذه الدراسة هو -في تقديرنا- أسلوب يصور الانفعالات النفسية، لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المبدع لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى مخاطبيه، وانظر إلى التكرار عند زكريا:

واقض يا موت في ما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

يا سماء اصقعي الجبان ويا أرض :: ابلعي القانع الخنوع البليدا

ألا تحس أن الوحدة الصوتية المكررة "القاف، والضاد" في البيت الأول قد صورت انفعالات الخطاب الشعري الذي ينزع إلى التحدي، والتصدي المتجليين في إبراز إرادة الشهيد أحمد زبانة في طلب الموت، لأجل سعادة شعبه، فاكتسب الخطاب مسوغه الدلالي من حيث اتصال الأصوات الانفجارية القوية، بما يدل على قوة التحدي، والتصدي.

كما يمكن أن يحس الناقد المرهف الإحساس بالربط القوي بين "العين والقاف" في البيت الثاني (اصقعي، ابلعي، القانع، الخنوع)، وقوة الصرع، والبلع فشكلت الوحدات الصوتية المكررة دالا ذا دلالة مبررة[20].

وفكرة الدلالة الصوتية المبررة في الخطاب الشعري هي وسيلة نقدية يلجأ الشاعر الفحل إليها لإثارة الانفعالات، وعقد اللقاء المتين بينه وبين المخاطب، ولك أن تحكم على قوله:

رافلا في خلاخل زغردت تملأ :: من لحنها الفضاء البعيدا

واحشري في غياهب السجن شعبا :: سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا

سكت الناطقون وانطلق الرشاش :: يلقي إليك قولا مفيدا

لتتبين أن تكرار "اللام" في قوله (رافلا، خلاخل، تملأ، لحنها) أسهم في تفخيم الصوت والمبالغة فيه تماشيا مع ممارسات الصلب، والشنق، وأن تكرار "الشين، والسين" في قوله (واحشري، السجن، شعبا، سيم، خسفا) قد أبرز قسوة الفرنسيين، ووحشيتهم، وأن تكرار "الطاء، والقاف" في قوله (الناطقون، انطلق، يلقي، قولا) قد صور بوضوح صوت الرشاش الذي يحدث "طقطقة" حينما ينطلق.

المقطع الصوتي:

لما كانت العملية الإبداعية مرتبطة بالمقطع الصوتي[21]، ولما كان المقطع المغلق يستغرق في نطقه زمنا أقل مما يستغرقه نطق المقطع المفتوح، فإن توفيق الأديب يكون في كيفية استغلال هذه الوسيلة الصوتية، واختيار المقطع المناسب للمقام الملائم[22]. فهل وفق زكريا في هذا الاختيار؟

المقطع في الخطاب الشعري عند زكريا نوعان:

أ- مقطع عادي:

قام يختال كالمسيح وئيدا :: يتهادى نشوان يتلو النشيدا
شامخا أنفه جلالا وتيها رافعا رأسه يناجي الخلودا

قد وفق الشاعر في اختيار المقطع الصوتي في البيتين، لأن الاختيال والاتحاد والنشوة، وتلاوة النشيد، والشموخ، والتيه هي الصفات التي اتصف بها البطل أحمد زبانة عندما قام بتلقائية وهدوء لامتطاء مذبح البطولة، فلاءم المقطع الصوتي ذو النبرة الهادئة فأكسب الخطاب مبرره الدلالي، وحقق جانبا من جوانب الشعرية، التي هي غاية الشاعر.

ب- مقطع حاد:

اشنقوني، فلست أخشى حبالا :: واصلبوني، فلست أخشى حديدا
يا سماء اصقعي الجبان ويا أرض :: ابلعي القـانع الخنوع البليدا

الموازنة بين الخطابين، في البيتين الأولين، وهذين البيتين واضحة كوضوح الهدوء، والحدة فيهما، ذلك أن المقطع الصوتي المفتوح (قو، ني، با، بو، ني، شي، دي، دا) في البيت الأول، و(يا، ما، قي، يا، عي، قا، نو، لي، دا) قد ارتبط بنبرة حادة، وصرخة عنيفة:

صرخة ترجف العوالم منها :: ونداء مضى يهز الوجودا

المقطع الصوتي في خطاب زكريا هو صيحة شديدة ترجف العوالم منها ونداء قوي يهز الوجود، فاتصلت المقاطع الصوتية المفتوحة بصياح الشهيد أحمد زبانة، وهي صرخة مفارقة الحياة على يد جلاد قلبه قاس كالحجارة، أو أشد، فكان المقطع الصوتي المنطوق زمنا طويلا هو نطق دائم لأجيال الجزائر، للتاريخ، للإنسان، فالتقى النسيج الصوتي والصياح، ليتشكل الخطاب الشعري المتأزم، فكان وعد الشاعر حقا:

يا زبانا، ويا رفاق زبانا :: عشتم كالوجود دهرا مديدا
كل من في البلاد أضحى زبانا :: وتمنى بأن يموت شهيدا
واستريحوا إلى جوار كريم :: واطمئنوا فإننا لن نحيدا

لهذا ورد المقطع الصوتي حادا، ونبرته شديدة، وهو كذلك عندما يرتبط بدلالات الجبن، والخنوع، والقعود، وقبول الذل، إذ يكون عنيفا وحادا حد السيف.

يا ضلال المستضعفين إذا هم :: ألفوا الذل واستطابوا القعودا

وقد يرتبط المقطع الصوتي بالتحقير، والسخرية، والتهكم، كما هو وارد في قوله:

يا فرنسا كفى خداعا فإنا :: يا فرنسا لقد مللنا الوعودا

إن من يهمل الدروس وينسى :: ضربات الزمان لن يستفيدا

لكن الشاعر عندما يلتفت إلى الوصف للافتخار نجده يتفنن في اختيار المقطع الصوتي المناسب للدلالات الملائمة. يقول:

واندفعنا مثل الكواسر نرتاد :: المنايا ونلتقي البارودا

وشباب مثل النسور ترامى :: لا يبالي بروحه، أن يجودا

وشيوخ محنكين كرام :: ملئت حكمة ورأيا سديدا

وصبايا مخدرات تبارى :: كاللبؤات تستفز الجنودا

فالملاحظ في هذه الأبيات هو أن المقطع الصوتي بنوعيه المفتوح، والمغلق يرشح عاطفة تغذيها نزعة الافتخار بالجزائري، والجزائرية عند الشاعر.

2- الوحدات الصرفية:

الوحدة الصرفية عنصر حيوي يستمد حيويته من السياق، فيؤثر فيه ويتأثر به، شأنه في ذلك شأن الكائن الحي الذي لا يكتسب حياته إلا بالتفاعل مع أبناء جنسه، وهو الفضاء الذي نقتحمه لكشف أسرار الصناعة اللفظية في خطاب زكريا.

والوحدة الصرفية نوعان: حرة ومقيدة.

أ- الوحدات الصرفية الحرة:

الوحدات الصرفية هي إشارات، أو علامات سيميائية تسبح في فضاء الخطاب دون قيد دلالي، أو بنيوي، فدلالاتها متولدة من حرية تخلصها من السوابق، واللواحق، ومن ثمة فهي كوكب عائم وظفه الشاعر لتحقيق غايته الفنية، والجمالية، والفكرية.

وقد بدا للوهلة الأولى أن صيغة "فعيل" وردت في أربعة وثلاثين موضعا، فكان لها دور بارز في رسم إيقاع الجملة وفي تحويلها إلى جملة شعرية، بل تجاوزت تلك الوظيفة إلى دور المهيمن على القصيدة كلها، فاحتلت قوافي الخطاب الداخلية، والخارجية.

وهذه مواضعها في القصيدة[23].

(9 ـ 1) (9 ـ 1) (9 ـ 2) (9 ـ 4) (10 ـ 1) (10 ـ 6) (10 ـ 8) (11 ـ 3)

وئيد ـ نشيد ـ جديد ـ بعيد ـ كليم ـ حديد ـ سعيد ـ وليد

(11 ـ 4) (11 ـ 5) (12 ـ 2) (6 ـ 5) (15 ـ 5) (15 ـ 6) (15 ـ 7)

وحيد ـ شهيد ـ حصيد ـ سديد ـ وطيد ـ رصيد ـ رشيد .

(16 ـ 6) (16 ـ 4) (16 ـ 4) (16 ـ 5) (16 ـ 6) (16 ـ 7) (16 ـ 8)

عبيد ـ دخيل ـ سعيد ـ غريب ـ رغيد ـ شريد ـ دليل

(16 ـ 8) (17 ـ 1) (17 ـ 6) (17 ـ 8) (18 ـ 1) (18 ـ 2) (18 ـ 3)

طريد ـ بليد ـ حديد ـ وعيد ـ صليب ـ عنيد ـ تليد

(18 ـ 7) (19 ـ 2) (19 ـ 4) (19 ـ 5)

جديد ـ شهيد ـ قصيد ـ كريم

هذه الهيمنة المطلقة على الخطاب لم تقيد الشاعر، الذي كان يتحرك على مستوى المحور الاختياري، حيث يمارس عملية الاستبدال، فأورد هذه الوحدة بدلالة الصفة اللازمة للفاعل في قوله:

باسم الثغـر كالملائك أو كالطفل :: يستقبل الصباح الجديدا
رافلا في خلاخل زغردت تملأ :: لحنها الفضاء البعيدا
واقض يا موت فيما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا
ونظام تخطه ثورة التحرير :: كالوحي مستقيما رشيدا
ليس في الأرض بقعة لذليل :: لعنته السما فعاش طريدا
يا سماء، اصقعي الجبان، ويا أرض :: ابلعي القانع الخنوع البليدا
واستشيطي على العروبة غيظا :: واملئي الشرق والهلال وعيدا
واجعلي "بربروس" مثوى الضحايا :: إن في "بربروس" مجدا تليدا
واستريحوا إلى جوار كريم :: واطمئنوا فإننا لن نحيدا
ويجـوع ابنها فيعدم قوتا :: وينال الدخيل عيشا رغيدا
زعموا قتله ... وما صلبوه :: ليس في الخالدين إن عيسى الوحيدا

ففكرة تفجير هذه الطاقات الدلالية الدفينة المتمثلة في صفات اللزوم، والثبات للفاعل في الوحدات "جديد، بعيد، سعيد، ذليل، بليد، وعيد، تليد، كريم، رغيد، وحيد "جسدت مبدأ الهيمنة على الخطاب الشعري، وعلى المتلقي من خلال إحداث ضغط أسلوبي مركز، فلا الإيقاع سلم منها، ولا القافية كذلك.

أما على محور السلسلة الأفقية[24] فيتجلى البحر الخفيف الذي مقاييسه:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن:

وأما على محور السلسلة العمودية فتهيمن هذه الصيغة على القافية، والإيقاع الداخلي. من هنا يتضح أن إسقاط مبدأ المحور الاختياري على المحور التأليفي له الفضل الكبير في إنشاء شعرية الخطاب[25]. لذلك يطرب القارئ عند قراءة القصيدة، فينتشي، ويغيب، ويهيم مع الشاعر في كل واد، وإن كان وادي زكريا هو

أودية الجزائر التي حول الاستعمار الفرنسي مياهها إلى دماء، فصارت دماء زكية مصداقا لقوله:

فمضى الشعب بالجماجم يبني :: أمة حرة، وعزا وطيدا
من دماء زكية صبها الأحرار :: في مصرف البقاء رصيدا

والشاعر زكريا لم يكتف بهذا النسيج، بل توسع وتفنن حتى صارت الممارسة الاختبارية لديه ضربا من الانتقاء، والاستبدال. وانظر إلى قوله:

ثورة تملأ العوالم رعبا :: وجهاد يذرو الطغاة حصيدا
وأقيموا من شرعها صلوات :: طيبات، ولقنوها الوليدا
فمضى الشعب بالجماجم يبني :: أمة حرة، وعزا وطيدا
من دماء زكية صبها الأحرار :: في مصرف البقاء رصيدا

ففي هذا الخطاب الشعري نجد الشاعر أمام إمكانين للممارسة الشعرية، إما أن يستعمل الوحدات: حصيد، وليد، وطيد، رصيد، وإما أن يستعمل بدلها على مستوى المحور الاختياري: محصود، مولود، موطود، مرصود، لأن صيغة "فعيل" في هذا السياق تحمل معنى صفة المفعول.

وما يشبه هذا نجده في قوله:

أمن العدل صاحب العدل يشقى :: ودخيل بها يعيش سعيدا
ويبيح المستعمرون حماها :: ويظل ابنها طريدا شريدا
واحشري في غياهب السجن شعبا :: سيم خسفا، فعاد شعبا عنيدا

فالشاعر مارس على محور السلسلة العمودية وحدات: دخيل، شريد، عنيد، بدلا من: داخل، شارد، معاند. لأن صيغة فعيل، في هذه الأبيات، تحمل معنى اسم

الفاعل "فاعل، ومفاعل". ومرد تنوع الوحدة "فعيل" في الخطاب الشعري، وتحركها بحرية على مستوى المحور الاختياري، وتفاعلها أحيانا مع عناصر المحور التأليفي هو الوجه الدفين لشعرية زكريا، ذلك أنه عندما استخدم صيغة "فعيل" بمعنى صفة اللزوم، والثبات لصفة الفاعل، أراد أن تكون صفات مطلقة ودائمة، لأنه حلم الشاعر. ولك أن تنظر إلى قوله "الصباح الجديد، ولحن الفضاء البعيد، وسعادة الشعب، والاستقامة الرشيدة، ومجد بربروس التليد" لتحكم على أن هذه الصفات التي ينشدها الشاعر هي مبادئ سامية يسعى الخطاب الشعري إلى تجسيدها وتثبيتها لأن ديمومة سعادة الشعب الجزائري من سعادة الشاعر. أما عندما يعتمد الوجه الثاني لصيغة "فعيل" فلإبراز صفة المفعول التي يهدف من خلالها إلى ربط الثورة الجزائرية بالنتائج، لأنها ثورة عجيبة ملأت العوالم رعبا وجعلت الطغاة حصيدا، أي كالهيشم المحصود، وه كذلك عندا يتحدث عن الأمة الحرة، والعز الوطيد إنما يريد العز الموطود، وهي نتيجة بناها الشعب بالجماجم: كما أن تلقين الصلوات والطيبات الوليد، إنما هي رسالة الشهيد الجزائري عموما، والشهيد أحمد زبانة خصوصا. وهذه قولته الشهيرة:

واقض يا موت في ما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا
أنا إن مت فالجزائر تحيا :: حرة مستقلة لن تبيدا

وقد وفق الشاعر- بتقديرنا- في عملية الاختيار، لأن نتائج الحفظ، والتلقين تؤكد التجربة أنها تكون ناجحة مع الوليد أي المولود دون غيره. أوليس العلم في الصغر كالنقش في الحجر، كما قيل؟
وهكذا تكون صيغة "فعيل" هي النواة التي انطلق الشاعر منها لتشكيل نسيجه الشعري الذي كانت له حلقات أخرى فأوردها جمع تكسير في قوله:

ليس في الأرض سادة وعبيد :: كيف نرضى بأن نعيش عبيدا

إن صيغة "عبيد" هي جمع تكسير مفردها عبد، وهي صفة لازمة الثبوت للفاعل، وضدها سيد؛ اختارها الشاعر لاستنكار فكرة السيد والعبد ونفيها، لأن الشاعر يرى أنه لا يمكن أن تكون فرنسا الغازية عدوة الحياة حبيبة الفضاء سيدة في أرض اغتصبتها من غيرها، وهم الجزائريون، ينفي الشاعر عنهم صفة العبودية.

لقد وردت الصيغة "فعيل" في الخطاب الشعري كالسفينة العائمة لا تحدها الحدود، ولا القيود، يوضح هذا ورودها اسما في قوله:

(10 ـ 1) (10 ـ 6) (9 ـ 1) (16 ـ 5) (18 ـ 1) (19 ـ 2) (19 ـ 4) (9 ـ 1)

كليم ـ حديد ـ نشيد ـ غريب ـ صليب ـ شهيد ـ قصيد ـ مسيح.

وقد انعتقت هذه العلامات السيميائية، وكسرت قوانين مداراتها الدلالية، وبنياتها الصرفية، لتكون للمطلق، من ذلك أن "المسيح، والكليم" هما اسمان لنبيين: عيسى، وموسى- عليهما السلام- وهما وحدتان شبه الشاعر بهما الشهيد أحمد زبانة في قوله:

فالنسيج، في هذا البيت الشعري حلقاته: قام، يختال، المسيح، الوئيد. وقد اختارها الشاعر ليبرز، من خلالها، أن هيئة الشهيد أحمد زبانة عند القيام، والاختيال، هي كهيئة المسيح- عليه السلام- حين سير به نحو الصليب، وفي هذا فضاءات دلالية، أولها الرمز إلى عملية الاضطهاد، وصورة الصلب، وما تدل عليه من وحشية وقسوة. وثانيها الرمز إلى التضحية، والفداء، والرضا بالموت في سبيل أن تحيا الجزائر، حرة مستقلة. وهذا ما يكشف أن الشهيد أحمد زبانة هو بطل عجيب لا يخاف الصلب، ولا يعبأ بالموت، لأن رسالته سامية:

وتسامى كالروح في ليلة القدر :: سلاما يشع في الكون عيدا

وما قيل عن وحدة "المسيح" وإيحاءاتها الدلالية يمكن أن يقال عن وحدة "الكليم" الواردة في قول الشاعر:

حالما كالكليم كلمه المجد :: فشد الحبال يبغي الصعودا

أحمد زبانة- إذن- هو حالم كالكليم، كلمه المجد من أعالي السماء، وهي حالة يشبه فيها سيدنا موسى- عليه السلام- الذي كان الله سبحانه وتعالى قد كلمه تكليما، فتداخلت الدلالات، وتشابهت الحالات والرسالات، ذلك أن رسالة موسى- عليه السلام- كانت مع بني إسرائيل، ورسالة زبانة كانت مع المستعمرين الفرنسيين.
إن النواة "فعيل" بمقياس علم الصرف الحديث يمكن أن تتوالد لتشكل "فعول" و"فعول".
نفي الوحدة الأولى "فعول" بفتح الفاء، انتهى التحليل إلى أن الشاعر يستخدمها لتحقيق المبالغة في الوصف:

وسرى في فم الزمان زبانا :: مثلا في فم الزمان شرودا
وامتثل محياك جلا :: دي ولا تلتثم فلست حقودا

استخدم الشاعر الوحدتين: "شرود، وحقود "ليبرز من خلال الأولى بشاعة الخبر، وصورة الشهيد أحمد زبانة الذي صار مثلا استعصى، وتمرد كالفرس الجموح، فصار مثلا في فم الزمان. ومن خلال الثانية أسلوب التعريض والتهكم من الجلاد الفرنسي، الذي التثم كالمرأة فلم يكشف عن وجهه، وعبارة "فلست حقودا" من الأساليب التي تظهر ما لا تبطن، لأن في عمقها نارا متأججة وتلك حال الشهيد أحمد زبانة مع الجلاد الفرنسي.
وأما الوحدة الأخرى "فعول" بضم الفاء، فقد وردت دالة على الجمع في قوله:

(11 ـ 7) (12ـ 1) (12 ـ 5) (12 ـ 7) (12 ـ 8) (12 ـ 9) (10ـ 1) (10ـ 2)

عهود، قيود، بنود، جيوش، كهول، نسور، شيوخ، جنود

(15 ـ 3) (16 ـ 1) (17 ـ 6) (18 ـ 6) (18 ـ 8) (18 ـ 8)

زنود، سدود، جنود، دروس، قيود، لحود

كما وردت مصدرا في قوله:

(9 ـ 3) (10 ـ 7) (10 ـ 5) (11 ـ 2) (17 ـ 3) (19 ـ 1)

خلود، صعود، وجود، ركود، صدود، وجود

يتضح مما تقدم أن الوحدة "فعيل، فعول، فعول" أنشأت حركية مميزة في القصيدة، وشكلت حضورا هيمن على النص الشعري كله، فرفعت طاقة القصيدة الإيقاعية، وحركتها تحريكا دائم التناغم، وأعتقت العلامة من قيودها الدلالية، والبنيوية. وهو تشكيل يسلط على ذهن المتلقي إيقاعا تطريبيا مكثفا يفرقه في أودية الشاعر السحيقة. فالنشوة، وهي لحظة الغيبوبة، ونسيان النفس، والوقوع في أسر القصيدة هي درجة عالية من درجات شعرية الخطاب الفني الرائع عند زكريا.

ب- الوحدات الصرفية المقيدة:

ينتقل الوصف من الاهتمام بالوحدات الحرة إلى الاهتمام بالوحدات الصرفية المقيدة، وهي إما سوابق تأتي في صدر الكلمة ، وإما لواحق تكون في آخر الكلمة، وإما حشو يتخلل جذر الكلمة، وهي وحدة صرفية مقيدة، لأنها مرتبطة بالجذر لا تفارقه، ودلالاتها لا تكتسب إلا من خلال الارتباط به. ويمكن أن نلمس هذا في قول الشاعر:

وأقيموا في شرعها صلوات :: طيبات ولقنوها الوليدا

كل من في البلاد أضحى زبانا :: وتمنى بأن يموت شهيدا

عطلي سنة الإله كما عطلت :: من قبل "هوشمين" المريدا
وامتطى مذبح البطولة معراجا :: ووافى السماء يرجو المزيدا
شاركت في الجهاد آدم حواه :: ومدت معصاما وزنودا
قام يختال كالمسيح وئيدا :: يتهادى نشوان يتلو النشيدا
وشباب مثل النسور ترامى :: لا يبالي بروحه أن يجودا
واندفعنا مثل الكواسر نرتاد :: المنايا، ونلتقي البارودا
وامتثل سافرا محياك جلا :: دي، ولا تلتثم فلست حقـودا
يا ظلال المستضعفين إذا هم :: ألفوا الذل، واستطابوا القعودا
إن من يهمل الدروس وينسى :: ضربات الزمان لن يستفيدا
واستريحوا إلى جوار كريم :: واطمئنوا فإننا لن نحيدا

فالوحدات الدلالية في هذه الأبيات هي[26]: أقيموا، أضحى، لقنوا، عطلي، وافى، شاركت، تهادى، ترامى، اندفعنا، امتطى، تلتثم، استطابوا، يستفيد، اطمئنوا.

إن هذه الصيغ ليس لها دلالات إلا الدلالات المباشرة، لكن إذا تعمقنا، أو عمقنا النظر في التحام الوحدات الصرفية، والتصاقها بجذورها نجد أن هناك دلالات عميقة خلقها السياق، ليعتق بها هذه العلامات السيميائية، وليتم تفجير غشاء البيضة. إنها مرحلة الانعتاق، والتنفس، والتسبيح، في فضاء مجهول. فالشاعر في الصيغتين "أقام، ولقن" حقق التعدية، والكثرة، والمبالغة في الفعل، فحول الوحدة من الملزوم إلى التعدية، لأن زكريا أراد لرسالته النبيلة أن تكسر القيود لتتعدى إلى الوليد من طريق كثرة الاهتمام بفعل التلقين وتكراره، لأن الأمر يتعلق بالشهيد، وحرية الجزائر واستقلالها.

وهو عندما يتحدث عن الشهيد يلجأ إلى استعمال الوحدة "امتطى" لتحقيق معنى الاتخاذ، لأن البطل أحمد زبانة لا يعبأ بالموت فتبدو له المقصلة كالمطية، وهو إذن

يتخذ المقصلة مطية ليتسامى كالروح في ليلة القدر، فيشع في الكون عيدا. أما صيغة "تلتثم" فتبرز وجها آخر، وهو وجه الجلاد الفرنسي الذي دلت الوحدة "التثم" على أنه كان يتخذ اللثام غطاء، وهو سلوك لا رجولة فيه، لأن اللثام، في هذا الموقف، لا يعبر عن الحقارة، والجبن، وأما الوحدة، "أضحى" فقد تحولت لتدل على الصيرورة حتى صار كل من في الجزائر زبانة وتمنى بأن يموت شهيدا.

ولقد كانت الوحدات في القصيدة تتنامى، وتتوالد، لتتفقص، وتخرج للاعتناق والدلالة على التتابع، والتزايد دون انقطاع في "ترامى"، والمشاركة والمفاعلة في "شاركت"، ووجود الشيء على صفة معينة في "استطابوا" وطلب الاستعانة في "استصرخي"، والمبالغة في الفعل في "اطمئنوا" ... وغيرها.

3- الوحدات الدلالية:

نقتحم نسيج الخطاب الشعري في هذا المجال من خلال الوقوف على نواته الأساسية، أو لبابه الخفي ثنائية "الشهيد والجلاد" التي ترتكز على ست ثنائيات، لكل ثنائية بعدها الفكري والدلالي والاجتماعي والنفسي. وهذه الثنائيات هي:

1- ثنائية "الاستعمار- والاستقلال".

2- ثنائية "الثورة- والقعود".

3- ثنائية "السادة- والعبيد".

4- ثنائية "التعبير- والتشريد".

5- ثنائية "الأحرار- والمستضعفون".

6- ثنائية "العز- والذل".

كل ثنائية من هذه الثنائيات هي حلقة مشدودة إلى النواة الأم "الشهيد والجلاد" تسهم في تشكيل الخطاب الشعري ودلالاته النفسية، والبلاغية لتصب في نهر واحد،

فتعزز حركية الصياغة الشعرية وعمقها الفكري، والتكامل الوظيفي لعناصر الخطاب.

الحديث إذن عن الثنائية الضدية "الشهيد والجلاد"، هو حديث عن الثورة الجزائرية، والحرية في مستوى من مستويات الخطاب، وهو في آخر حديث عن "السادة العرب"، أو "الأحرار، والمستضعفين" أو "العز والذل". وتبرير ذلك هو أن الثنائية الضدية "الشهيد والجلاد"، لأننا عندما نقف على الوحدة الدلالية الأولى "الشهيد" نجد الشاعر قد خصص لها حيزا كبيرا في الخطاب. يتجلى ذلك في كثافة الصفات التي نعت بها الشهيد أحمد زبانة، فهو كالمسيح، والملائك، والطفل، والكليم، والروح، والمؤذن، وصلاح الدين، والكريم إلى هذا كله يستنتج دلالات النبل والبراءة والسمو، كما يستنتج من "المسيح، والكليم، والروح، والمؤذن، وصلاح الدين" أسماء الرسل والملائكة والأبطال. وهم أصحاب رسائل نبيلة ومقدسة، ومن ثمة فالشهيد أحمد زبانة هو من أصحاب الرسائل النبيلة، ومن الأبطال التاريخيين الذين تفتخر بهم الجزائر.

ثم ينتقل الشاعر من الوصف إلى وضع حركية الخطاب من خلال السلسلة الانتقائية "قام، يختال، باسم الثغر، شامخ الأنف، رافع الرأس، حالما، متساميا كالروح، ممتطيا مذبح البطولة"، ليبرز أن الشهيد أحمد زبانة هو بطل عجيب يقوم ساعيا إلى المقصلة ليمتطي مذبح البطولة في غمرة الزغاريد، وهو باسم الثغر، شامخ الأنف، رافع الرأس يناجي الخلود.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا الانتقاء لإحداث سياق مشرق وضاء، تحليه البهجة والسعادة والسرور، ولكي لا يحس فيه المتلقي بالحزن والأسى.

ومن الوصف والحركية ينتقل الشاعر إلى حديث الكلام على الكلام، أو نطق الخطاب[27]، فنجده نطقا متوترا، فيه تمرد يتحدى الصلب[28]، والشنق، بل الموت وها هو صياح الشاعر:

صرخة ترجف العوالم منها :: ونداء مضى يهز الوجودا

قول الخطاب إذن هو الصرخة التي ترجف العوالم منها، وهو النداء الذي يهز الوجود، يقول الخطاب:

اشنقوني، فلست أخشى حبالا :: واصلبوني، فلست أخشى حديدا
وامتثل سافرا محياك جلا :: دي، ولا تلتثم، فلست حقودا
واقض يا موت في ما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

فالخطاب في هذا السياق يتحول إلى ذات ليقول، ويتمرد، ويتحدى، ويصرخ وينادي العالم والإنسان، لأن المقاييس الأخلاقية، والضمائر الحية، والصفات النبيلة كلها انتزعت من الجلاد، حتى استحال هو الموت. ووحدة "الجلاد" التي بنى الشاعر على نقيضها وحدة "الشهيد"، عندما نقف عليها نجدها ملونة بألوان وصفات تقشعر الأبدان من ذكرها، ويكفي أن يشير الشاعر إلى أن "الجلاد الفرنسي" هو الموت، بل هو الممارسة الميتة كالشنق والصلب، والإعدام، ونخالها فنا من أفانين الموت.

ومن هنا، فالتصادم، والتوتر في هذا الخطاب الشعري ناتج عن التصادم بين الوحدة الدلالية "الشهيد"، التي تمثل الحياة، والخير المطلق، والوحدة الدلالية "الجلاد"، التي تمثل الموت والشر المطلق.

الصراع، إذن، في الثنائية الضدية هو صراع ضارب جذوره في تاريخ الإنسانية والكون لأن مكوناته "الموت والحياة" وهما ضدان لا يلتقيان، وحضور أحدهما يفضي حتما إلى إقصاء الطرف الثاني.

وتتخلل وجود هذه الثنائية المحورية النواة ثنائيات طغى عليها، هي الأخرى، جو التصادم، والتوتر، فشكلت خطابا شعريا مأساويا، لأنها تغذت من ثنائية "الشهيد والجلاد

وتفاعلت معها تفاعلا عميقا، فصارت عناصر سيميائية تتلألأ كالكواكب اللامعات على مستوى محوري الاختيار، والتأليف. من ذلك أن ثنائية "الاستعمار والاستقلال" قد أوجد لها الشاعر الفضاء الفني الملائم للتحرك، فدلت الوحدة الأولى "الاستعمار" على فرنسا، وفرنسا في نظر الشاعر هي الظلم يقول:

دولة الظلم للزوال إذا ما :: أصبح الحر للطعام مسـودا

بل إن فرنسا هي الخداع، والعذاب بالحديد، والنار. يقول:

يا فرنسا كفى خداعا فإنا :: يا فرنسا قد مللنا الوعـودا

يا فرنسا امطري حديدا ونارا :: واملئي الأرض والسماء جنودا

واضرميها عرض البلاد شعاليل :: فتغدو لها الضعاف وقودا

وفوق كل هذا، فإن فرنسا هي صانعة الغياهب، والمقابر، فيقول:

واحشري في غياهب السجن شعبا :: سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا

واجعلي بربروس مثوى الضحايا :: إن في بربروس مجدا تليدا

فهذه الممارسات الفرنسية هي التي شكلت الوحدة الدلالية "الاستعمار" وغدتها شهية الانتقام، والتدمير، والتطريد. يقول:

ويبيح المستعمرون حماها :: ويظل ابنها طريدا شهيدا

هذا الفضاء المأسوي في الخطاب، قابله الشاعر برد فعل عنيف، هو الثورة ضد الاستعمار، فتشكلت الوحدة الدلالية الثانية "الاستقلال" لتكشف التناقض بين الموقفين: أحدهما يحب الانتقام، والتدمير. وثانيهما: ينشد الحرية والاستقلال، فكان الثمن غاليا، وهل بعد الموت من جزاء؟

أنا إن مت فالجزائر تحيا :: حرة مستقلة لن تبيدا

إن التناقض الدفين في ثنائية "الاستعمار، والاستقلال" هو الذي أحدث بؤرة التوتر ليبرز أن النار الملتهبة في الخطاب، إنما وقودها الشهداء أبناء الجزائر (الشيوخ، والأطفال، والنساء، والصبايا). والخطاب قد عمد إلى هذا النسج لتكتمل الحلقات، ويتصل بعضها ببعض، فثنائية "الاستعمار والاستقلال"، هي امتداد فني لثنائية "الثورة، والقعود"، ذلك أن الحصاد والتقتيل نتائجهما الثورة التي تحارب القعود، والخنوع. يقول:

فاقبلوها ابتهالة صنع الرشاش :: أوزانها، فصارت قصيدا
ثورة لم تكن لبغي وظلم :: في بلاد ثارت تفك القيودا
ثورة تملأ العوالم، رعبا :: وجهاد يذرو الطغاة حصيدا

فالرشاش، وفك القيود، والرعب، والجهاد، هي الخيوط التي نسجت الوحدة الدلالية "الثورة"، التي مضت بالجماجم تبني أمة حرة، وعزا وطيدا.

وقد لجأ الشاعر إلى هذه الصياغة الشعرية، التي تغذيها ثنائية "الثورة، والقعود"، ليكشف التناقض بين سلوكين: الأول ينشد الحرية، والعز والوطيد، وهذا لا يتحقق إلا بالثورة. والثاني يجنح إلى الركود والخنوع، وهذا لا يتجسد إلا في القعود، وقبول الهوان، والعار وصاحبه يعد ميتا، كما قال الشاعر[29]:

من يهن يسهل الهوان عليه :: ما لجرح بميت إيلام

فالذي يقبل الهوان ، ولا يثور عليه فهو خانع، جبان، ذليل، عديم الإحساس لذلك فهو ليس له مكان بين أبناء بلده، فيعيش طريدا وعليه لعنة السماء.

يا ضلال المستضعفين إذا هم :: ألفوا الذل، واستطابوا القعودا
ليس في الأرض بقعة لذليل :: لعنته السما فعاش طريدا

الثنائية الضدية "الثورة، والقعود" استقيت "من هذا السياق فأحدثت توترا انطلق من التصادم بين اتجاهين مختلفين: الأول مبدأ الثورة الجزائرية، التي أراد الشاعر أن يكون صوتها المدوي هو الرشاش، وإنجازها هو فك القيود، والجهاد وجعل الطغاة حصيدا. والثاني الجنوح إلى القعود والاستسلام، والخوف. وهي صفات يسعى الخطاب الشعري إلى إقصائها، لأنها بذور فناء لا تليق بعظمة الثورة الجزائرية، وشهدائها الأبرار، لذلك وردت الثنائية الضدية "الثورة والقعود "تحمل في عمقها الدلالي صراع القيم المتمثلة في الإيمان بالثورة والكفر بغيرها وهو انعكاس صادق لما يدعو إليه الشهيد الحر، وما يركن إليه المستضعف الخانع الجبان.

وهكذا تتواصل عملية تنامي الخطاب الشعري عبر شبكة الثنائيات ليزداد الصراع معها، وتنمو الفجوات[30]. ويتجلى ذلك في انتقال الشاعر من ثنائية "الثورة والقعود" إلى اقتحام فكرة الأحرار، والمستضعفين، وهي ثنائية ضدية تبرز بوضوح صراع المبادئ السامية مع قيم الهوان، والرضا بالقعود والاستسلام. يقول:

يا ضلال المستضعفين إذا هم :: ألفوا الذل، واستطابوا القعودا

فالوحدة الدلالية "المستضعفين" هي مقصاة باندراجها ضمن الثنائية الضدية "الأحرار، والمستضعفين"، لأن حضور الطرف الإيجابي، هو إقصاء للطرف السلبي، ومن ثمة يكتسب الخطاب الشعري عند زكريا المبرر الدلالي الذي ينشطه قوله:

ليس في الأرض بقعة لذليل :: لعنته السما فعاش طريدا

وفكرة التنامي في الخطاب لها تجلياتها الكثيرة، لأنه نسيج ممتد الحلقات والوشائج، ينطلق من نواة أساسية محورية "الشهيد، والجلاد"، وهي قطب التنامي، والممارسة الشعرية التي نطرب لقراءة خطابها "الذبيح الصاعد"، ونتهادى نشاوى فننحل فيها انحلالا. ولعل خيط النسيج يتأكد امتداده لدينا بالنظر إلى ثنائية "العز والذل" فالوحدة الدلالية الأولى "العز"، وهي انعكاس لصور الشهيد الثائر الحر، والوحدة الثانية هي انعكاس لصور المستضعفين، الخانعين المتقاعسين، لذلك كان التصادم في هذه الثنائية الضدية هو تصادم رؤى، ومواقف تأبى التقاطع، والالتقاء في حيز واحد، أو في بلد واحد، أو وطن واحد.

لهذا أقصى حضور العز- وهي الغاية التي ينشدها كل جزائري- مفهوم الذل.

فمضى الشعب بالجماجم يبني :: أمة حرة وعزا وطيدا

المفارقة إذن واضحة، ذلك أن العز لا يبنى إلا بالجماجم، والذل هو قبول الهوان، والاستسلام.

وهكذا فالحديث عن الثنائيات الضدية لا ينتهي، لأن الحديث عن ثنائية "العز، والذل" يقود إلى الحديث عن فكرة "السادة، والعبيد" وهي ثنائية ضدية تؤكد حركية التنامي في الخطاب الشعري وتكشف عن خصائص أخرى لشعرية زكريا. ومن أوجه التنامي وتجلياته أن ثنائية "العز والذل"، هي الجسر الموصل إلى مسألة "السادة، والعبيد"، وهي ثنائية ضدية، عمقها الدلالي، والفكري متأجج ملتهب، لأن الشاعر حاول جمع ما لا يجمع، وإدراك ما لا يدرك، فتشكلت الأزمة، وكان التصادم والتوتر حادين. وقد انعكس ذلك في قوله:

ليس في الأرض سادة وعبيد :: كيف نرضى بأن نعيش عبيدا
أمن العدل صاحب الدار يشقى :: ودخيل بها يعيش سعيدا
أمن العدل صاحب الدار يعرى :: وغريب يحتل قصرا مشيدا

الشاعر في هذا الخطاب الشعري يريد أن يطرح فكرة "السادة والعبيد" ليس لغرض الجمع بينهما، وإنما لإيرادهما في شكل ثنائية ضدية، لإبرار المبالغة الشديدة في الاستنكار، لأن الجزائري العربي المسلم لا يرضى أن يعيش عبدا خصوصا وأن هؤلاء السادة- كم يزعمون- هم جلادون وظيفتهم التفنن في زرع الموت، ونهب ثروات الجزائر، واغتصاب خيراتها .. وقد غذت هذه المسألة فكرة "التعمير، والتشريد"، التي شكلت في القصيدة ثنائية ضدية متأزمة لتكشف لأجيال الجزائر، والإنسانية، وعشاق الحرية في فرنسا، أم الحضارة- كما تزعم- لم تأت إلى الجزائر لتأدية رسالة حضارية إنسانية نبيلة، بل أتت لتدمر وتشرد وتجرب في الجزائر أفانين الموت، كالصليب، والشنق، والإعدام، فهل بعد هذا من شك؟ يقول الشاعر:

ويبيع المستعمرون حماها :: ويظل ابنها طريدا شريدا
اشنقوني فلست أخشى حبالا :: واصلبوني فلست أخشى حديدا
يا فرنسا امطري حديدا ونارا :: واملئي الأرض والسماء جنودا
واضرميها عرض البلاد شعاليل :: فتغدو لها الضعاف وقودا

ويتخلل هذه الثنائيات كلها وجود ثنائيات أخرى على صعيد التصور، أو الحركة أو الفعل، أو الصفة، أو الفكرة المتأزمة، وهي مثل:

- "الأرض- السماء".
- "القصور- القبور".
- "الشيوخ- الشباب".
- "فرنسا- الجزائر".
- آدم- حواء".

وهي ثنائيات ضدية، عمقها الدلالي متأزم متوتر، لأنها تتغذى من لهيب الثنائية الأساسية "الشهيد- والجلاد". ولعل السحر والجمال، كل الجمال هو أن الشاعر أحسن اختيار النواة المحورية التي بنى عليها كل الثنائيات الضدية، فجاءت اللوحة متناسقة الألوان، فاتنة للناظرين، كقطعة القماش التي أحكم الخياط الماهر نسيجها، فصارت تسحر العقول، والقلوب. وحسبك أنك عندما تقرأ قوله:

قام يختال كالمسيح وئيدا :: يتهادى نشوان يتلو النشيدا
باسم الثغر كالملائك أو كالطفل :: يستقبل الصباح الجديدا
شامخا أنفه جلالا وتيها :: رافعا رأسه يناجي الخلودا
رافلا -في خلاخل زغردت تملأ :: من لحنها الفضاء البعيدا
وتسامى كالروح في ليلة القدر :: سلاما يشع في الكون عيدا

تطرب وتتهادى نشوان، وتتلو النشيد مع الشاعر، فلا تحس بجراحته العميقة التي لا يقد في سياق كهذا كبحها إلا الشاعر فحل، وبطل حنكته تجارب السجون فعلمته كيف يواجه الصعاب، والآلام الحادة في وقتها المناسب، ومن هنا يجد خطاب زكريا مبرره الفني، والدلالي، لينطق ويقول[31]، فيتحدى، ويتمرد، ويكسر الحواجز والمتوقع لدى المتلقي فيوهم القارئ بجوه البهيج الذي يشبه الأفراح. وهو يحمل في عمقه الدلالي والنفسي أزمة حادة، ومأساة دموية مخيفة، ومفزعة، لهذا يقول الإنسان العادي عندما يصطدم بهذا الخطاب إن فيه شاعرية. أما نحن فنقول هذه الشعرية عينها، وتجلياتها السحرية التي تخمر العقول فتكسر دون سكر. وقد يزداد القارئ إعجابا، وافتتانا حينما يتأمل إبداع التشكلات الأسلوبية.

4- الوحدات الأسلوبية:

ينتقل البحث في هذا القسم إلى الاهتمام بحرية العلامات التي نعدها سفنا سابحة في فضاء الخطاب، لا تحدها الحدود لأن مجالها حيوي يندرج في مدار النظام السيميائي[32]، وهو الإطار المنهجي الذي نصطعنه لاكتناه الصورة، والتراكيب الشعرية.

أ- الصورة الشعرية[33]:

لقد اهتم القدامى اهتماما بالغا بالشعر، لأنه هبة الشاعر الطبيعية التي لا يحيا من دونها، ومن ثمة تعددت النظرة إليه، واختلفت باختلاف النقاد، واتجاهاتهم. فعند اليونان الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت، وعند العرب هو ضرب من التصوير[34].

وقد أفرز هذا الاهتمام بالشعر مصطلح الصورة الشعرية، وهي عنصر حيوي من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة، لها نموها الداخلي، الفرد، وتفاعلاتها الفنية، ومن هنا يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي، والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية، والوظيفة المعنوية، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف، والإثراء، وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق، والانسجام ... اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة[35]. وهكذا فالصورة الشعرية في فاعليتها على المستوى النفسي لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيحائية فقط، وإنما تركز أيضا على الاستجابات السلبية. وقد يكون الطابع العام للصورة هو أنها تفصل بين هذين النمطين وحسب، لكن ثمة صورا توحد بين النمطين، وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى فاعلية التضاد. ولفاعلية التضاد في الشعر أبعاد مثيرة تستحق أن تستكنه[36]. وهي الرؤية التي نحاول من خلالها كشف الصورة الشعرية عند زكريا، وأبعادها الدلالية والنفسية. يقول:

قام يختال كالمسيح وئيدا :: يتهادى نشوان، يتلو النشيدا
باسم الثغر، كالملائك أو كالطفل :: يستقبل الصباح الجديدا
شامخا أنفه جلالا وتيها :: رافعا رأسه يناجي الخلودا
رافلا في خلاخل زغردت تملأ :: من لحنها الفضاء البعيدا
حالما كالكليم كلمه المجد فشد الحبال يبغي الصعودا
وتسامى كالروح في ليلة القدر سلاما يشع في الكون عيدا
وامتطى مذبح البطولة معراجا ووافى السماء يرجو المزيدا

هذه لوحة زكريا الرائعة، التي تعبق لذة وجمالا وسحرا، أشكالها الهندسية ساحة سجن بربروس، وعرسها حفل زفاف أحمد زبانة، وألوانها الحمراء دم الشهيد، وعمقها وإيحاءاتها آلام الشاعر وجراحاته. كل هذه المسائل يعالجها البحث من منظارين: هما المنظار الدلالي، والمنظار النفسي، لغرض اكتشاف التناسق، وغير التناسق في الصورة الشعرية، وما ينجم عن الجانبين من تأثيرات سلبية وإيجابية.

1- المنظار الأول: الفاعلية الدلالية:

في هذا الخطاب يود الشاعر أن يصور صاحبه أحمد زبانة تصويرا حسيا راقيا، ومؤثرا، ليبرز صورة وصفية (سينماتوغرافية) مرسومة بالكلمات عمدتها الأبعاد الهندسية أو العلاقات بين أشياء العالم كما يقول الجرجاني. وهذه الأبعاد هي المنظر الذي أراده الشاعر أن يكون مضيئا من طريق فن التصوير، فخلق صورة المحكوم عليه بدءا من فعل القيام، حتى بلوغ المقصلة، فكان إحسان الصنعة دالا على مهارة صاحبه، فالشهيد يقوم ويسير باتئاد، وهدوء كالمسيح حين قيد إلى الصليب لا يعبئ بالحياة، فهو يتهادى في سيره، والنشوة والطرب يغمرانه، وعلى ثغره ابتسامة كالملائك، أو كالطفل الذي يستقبل

الصباح الجديد، يمشي تحت أصوات الخلاخل التي استحالت زغاريد، فملأ لحنها الفضاء البعيد، وكان الشهيد حقيقة نهاية حياته على يد جلاد فتاك قلبه قاس كالحجارة أو أشد.

وعلى الرغم من ذلك فإنه شامخ الأنف جلالا، وتيها، رافع الرأس نحو السماء يناجي الخلود، وهو حالم كالكليم الذي ناداه المجد من أعالي السماء، فأسرع إلى شد حبال المقصلة لاستعجال الموت، وللصعود إلى بيت الخلود، فكان كالملائك جبريل- عليه السلام- وهو يرجع إلى السماء في ليلة القدر بعد أن أبلغ رسالته النبيلة الطاهرة، ونشر في الأرض الفضيلة والسلام، وأشاع في الكون الفرح والابتهاج.

وهكذا فالصورة على المستوى الدلالي، نجحت في رسم الأبعاد الهندسية للمشهد نجاحا مدهشا، يدلك على ذلك أن المتلقي يحس أنه في حفل بهيج عروسه أحمد زبانة، فما يلبث الوجدان إلا أن يشارك الأفراح، وأي أفراح؟ لقد صور زكريا البطل أحمد زبانة، وهو يتقدم نحو المقصلة، حتى بلوغها كالمسيح- عليه السلام- فاختار من السلسلة العمودية لوحات مشرفة مضيئة ليصف الفرح والابتهاج، وهي قام، يختال، وئيدا، يتهادى، نشوان، نشيد، باسم، الثغر، الملائك، الطفل، يستقبل، الصباح، الجديد، شامخا، جلالا، تيها، رافعا، الخلود، خلاخل، زغردت، لحنها، حالما، الكليم، المجد، تسامى، الروح، ليلة القدر، سلاما، يشع، عيدا، فأكسى الحفل بحلة الأفراح، وألبس الشهيد لباس الشجاعة النادرة التي لا يتصف بها، ولا يرتقي إلى درجاتها إلا نبي كالمسيح- عليه السلام- فكانت الصورة شعرية رائعة تعبق باللذة والطيب، لتتحول المعطيات الفيزيائية للوجود التي تحمل خصائص واقعية لا تنفصل

عنها في العالم الخارجي إلى مكونات لعالم النفس لها أبعاد، هي نقيضة أبعادها في الخارج.

وهكذا فالصورة الشعرية تصبح خلقا تحويليا لا فعلا للوهم[37]، وإعادة صياغة للوجود بطراوة وهشاشة تفضيان من الذات الخلاقة. والبشرى هنا هي بشرى الحفل البهيج، حفل زفاف أحمد زبانة، وبشرى العيد، لكن الحفل والعيد وما يدلان عليه عند زكريا غير ما يدلان عليه عند إنسان آخر، وهي الفاعلية التي نحاول تفسيرها وتعليلها في المستوى النفسي.

2- المنظار الثاني: الفاعلية النفسية:

ننطلق في هذا القسم من فرضية مفادها أن الصورة في الإبداع الشعري ليست وحدة قائمة بذاتها لها أبعادها الجمالية والذاتية وإنما هي فعالية حيوية تنبع من الموقف الشعري المتكامل لأنها جزء حيوي في عملية الخلق الفني، ذلك أن الصورة الشعرية، لا تفهم أبعادها وتفاعلاتها البنيوية والوظيفية، إلا في صلب السياق الكلي للموقف الشعري، أو التجربة الشعرية بعدها وحدة متكاملة[38].

من هنا يمكن أن نلج إلى التفاعلات النفسية في الصورة الشعرية من خلال الإشكال الآتي: هل هناك تناسق بين المستويين: الدلالي والنفسي؟ وهل ما دلت عليه المعطيات الخارجية هو انعكاس حقيقي لأغوار الشاعر؟ أي هل حالة الشاعر النفسية في البنية العميقة هي كما تدل عليها الأشكال الهندسية؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات نقول إن المستويين: الدلالي، والنفسي غير متناسقين لأن تأثير المقصلة، والمحكوم عليه، والجلاد، في النفس عند معاينتها، ووجود الشاعر في موقف الشاعر متميز، كلها تثير حالة شعورية نفسية، وذهنية هي النقيض المباشر للحالة التي يثيرها الحضور أمام المقصلة (المذبحة).

ففي الحالة الأولى هناك الحفل البهيج الذي عروسه زبانة، وفي الحالة الثانية هناك المأتم المأساوي بطله الشهيد أحمد زبانة. وهكذا تفسر الحالة الأولى بأنها حالة من الحضور الجمالي، إنها تجربة إبداعية فنية تعبق باللذة، والترف الذوقي، وعليه تكون الحالتان نقيضتين تؤكدان مبدأ البنية العميقة في قسم الدلالات[39] التي تكشف فكرة الصراع الجدلي، والتناقض من خلال الثنائية الضدية المحورية "الشهيد، والجلاد"، وهو إجراء لجأ الشاعر إليه لتحقيق النسيج الشعري الساحر، نعده استدلالا على أن الصورة الشعرية هي خلية من خلايا الخطاب الشعري، فيه تتغذى، ومنه تستقي.

الفاعلية الدلالية، والفاعلية النفسية، إذن غير متناسقتين، يكشف تناقضهما عدم قدرة الصورة، على الفاعلية النفسية، والشعورية في سياق الخطاب المأساوي لأن الحالة هي حالة إعدام أول جزائري بالمقصلة في ساحة سجن بربروس بعد منتصف الليل، ومن ثمة فلا مجال للحديث عن الحفل البهيج، والعروس والعيد، المهم أن يكون الحضور جماليا خلقه الشاعر لتغذية الرؤية المبنية على فكرة التناقضات وتفاعلات الثنائيات الضدية لإحداث فجوة مؤثرة، مساحتها حركية تنامي الخطاب الذي أخصب شعرية عذبة أريحية، أو يمكن أن نفسر التناقض في المستويين الدلالي والنفسي بأن الشاعر أمام صورة "الإعدام" لم يجرب حزنه العميق، وأساه لذلك أن يترك الحياة، والحيوية في الشهيد أحمد زبانة في محاولة لتكسير مبدأ الفناء، لأن التسليم بمسألة الفناء يعني فناء القضية الجزائرية التي هي مسألة مقدسة عند الشاعر زكريا.

ب- النسيج الشعري المنزاح:

ينظر إلى مفهوم الانزياح[40] في هذا القسم من خلال مفهومين بنويين[41]: محور الاختيار والتأليف، والبنية العميقة والبنية السطحية. ففي المفهوم الأول تتحقق

الشعرية عند إسقاط مبدأ المحور الاختياري على المحور التأليفي، ويتجلى ذلك في تقاطع عناصر السلسلة العمدية مع عناصر السلسلة الأفقية تقاطعا عاديا، أو متوترا. وفي المفهوم الثاني البنية العميقة والبنية السطحية تنشأ الشعرية من خلال الفجوة بين البنيتين، ذلك أنه حينما يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية، أو تخفف إلى درجة الانعدام، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بينهما تنبثق الشعرية، وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في الخطاب[42]. وهكذا تتحر البنيتان: العميقة والسطحية من النظام النحوي الصارم، لتحلا في نظام سيميائي هو نظام الخطاب، لأن التصادم بين قوانين المفهومين ذو أثر كبير في إحداث الشعرية، وبناء الصورة الموحية، لذلك كان الشعر في معظمه ضربا من التصوير، لأن جوهره يقوم على إيجاد علاقات تركيبية بين أشياء لا علاقة بينها في العرف الاستعمالي المألوف، فيترتب عن ذلك انزياح دلالي في سياق خاص، يعمل بالضرورة على توليد دلالات جديدة مبتكرة[43].

من هذا المنطلق تبين أن في الخطاب الشعري لدى زكريا لمحات مضيئة تسترعي الانتباه، وتستدعي الاستكناه، وهي الخطابات الاستعمارية، والاستكناه، وهي الخطابات الاستعمارية والكنائية، والمجازية، والطلبية.

1- الخطاب الاستعاري:

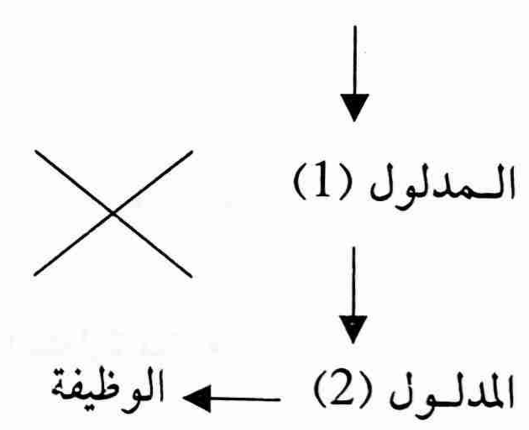
يذهب بعض اللسانيين إلى أن الشعر استعارة ثابتة ومعممة[44]، وأن القصيدة هي كيمياء الفعل التي تجمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجمع من جهة نظر الشعرية المعايير الاستعمالية للغة[45]. ومن هنا فالمبدع حينما ينشئ الخطاب الاستعاري[46] إنما يقوم بممارسة استبدالية، وتركيبية على مستوى محوري الاختيار والتأليف. التجوز في الحمر الأول يسمى انزياحا، لأن الخرق مرتبط بقانون اللغة، والتجوز في المحور الثاني يسمى منافرة لأن الخرق مرتبط بقانون الكلام. غير أن الانزياحين متكاملان، لأنهما

يتحققان في المستوى اللغوي نفسه، لكن المتميز هو هيمنة الكلام على اللغة، لأن اللغة تتحول لكي تعطي للكلام دلالة. وهكذا تكون الممارسة مكونة من زمنين متعاكسين، ومتكاملين(47)، هما:

أ- حالة الانزياح.

ب- نفي الانزياح.

ويمكن أن يوضح بالرسم كالآتي (السهم يجسد الملاءمة، والخط المتقاطع المنافرة).



إن للدال- في هذا الجدول- مدلولين، لأن الاستعارة هي انزياح استبدالي والاستراتجية الشعرية لها هدف واحد هو استبدال الدلالة، وتغيير اللغة الذي هو في الوقت نفسه تحول ذهني. فالشاعر يؤثر في الرسالة لأجل التغيير من طريق الدال إلى المدلول الثاني، لذلك وجب تنحية المدلول الأول، لكي يأخذ المدلول الثاني مكانه، لأن القصيدة تخرق قانون الكلام، واللغة تقومه. والسؤال: ما حظ الإبداع الشعري عند زكريا من هذا كله؟.

ندخل من خلال هذا الطرح إلى ممارسة الخطاب الاستعاري عند الشاعر:

رافلا في خلاخل زغردت تملأ :: من لحنها الفضاء البعيدا

وامتطى مذبح البطولة معراجا :: ووافى السماء، يرجو المزيدا

واندفعنا مثل الكواسر نرتاد :: المنايا، ونلتقي البارودا

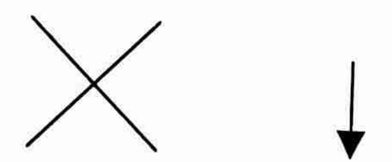
في البيت الأول استعارتان: "خلاخل زغردت"، "وتملأ من لحنها الفضاء البعيد".

مخطط الاستعارة الأولى:

الـــــدال: خلاخل زغردت

↓

المدلول (1) : خلاخل كالنسوة



المدلول (2) : خلاخل تدوي

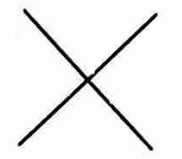
⟵ **استعارة مكنية.**

مخطط الاستعــــــارة الثانية:

الـــدال: تملأ من لحنها الفضاء البعيد

↓

الـــمدلول (1) : تملأ كالسائل



↓

الـــدلول (2) : تنشر لحنها

⟵ **استعارة مكنية.**

يكشف هذا الخطط عن القدرة الفائقة عند الشاعر على ربط المعاني، وتوليد بعضها من بعض، وعن القدرة في ابتكار الصور البعيد عن الأذهان، لأن اكتشاف وجوه الشبه بين أشياء دقيقة لا يتأتى إلا في نفس أديب له استعداد سليم كزكريا الذي صارت الخلاخل عنده نساء تارة وسائلا طورا تخرق قانون الكلام لأجل تغيير اللغة، وتحقيق الشعرية، فأحدثت فجوة، أو مسافة توتر، وولدت منافرة في المدلول الأول "خلاخل كالنسوة يزغردن" في الاستعارة الأولى، و"تملأ الإناء كالسائل" في الاستعارة الثانية. وتفسير ذلك هو أن الشاعر عمد إلى هذا الإجراء الاستبدالي على مستوى المحور الاختياري، لتحقيق الانزياح، وتشكيل استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وهو "كالنسوة"، و"كالسائل" وأتى بشيء من القرائن الدالة عليه "زغردت" "تملأ". وقد تحققت علاقة المشابهة بين المشبه والمشبه به "خلاخل، والنسوة"، و"خلاخل، والسائل" لجامع إحداث الصوت والامتلاء في كل. أما المدلول الثاني في الصورتين "خلاخل تدوي" و"تنشر لحنها في الفضاء البعيد" فهو ضرب لنفي الانزياح، وإعادة الجملة إلى المعيار. ومن هنا يمكن أن نعد ما سمي بالدال هو البنية السطحية، وما سمي بالمدلول الثاني هو البنية العميقة، وما سمي بالمدلول الأول هو الفجوة، أو مسافة التوتر الناجمة عن الخلخلة لأن الشعرية في هاتين الاستعارتين هي وظيفة من وظائف العلاقات بين البنية السطحية، والبنية العميقة. وقد تجلت هذه الوظيفة في علاقة المنافرة بين البنيتين التي أنشأت خلخلة، وتغايرا انبثقت عنها شعرية "خلاخل زغردت" و"تملأ من لحنها الفضاء البعيد"، وتفجرت لتبرز للمتلقي سر بلاغة الاستعارة وهي تناسي التشبيه(48)، وحما السامع عمدا على تخيل صورة عجيبة غريبة وهي صورة الشهيد البطل أحمد زبانة، وهو ملي بالخلاخل التي ملأ دويها فضاء سجن بربروس.

أما الاستعارتان: "امتطى مذبح البطولة"، "نرتاد المنايا"، فمخططها كالآتي:

المخطط الأول:

الدال: امتطى مذبح الحرية.

↓

المدلول (1): المطية

↓ ✕

المدلول (2): المقصلة

استعارة تصريحية ←

المخطط الثاني:

الدال: نرتاد المنايا

↓

المدلول (1): الشيء المطلوب

↓ ✕

المدلول (2): القتال

استعارة تصريحية. ←

يوضح المخطط أن الاستعارة في هذه الأمثلة تختلف عن الاستعارة في الأمثلة السابقة لأن الدفقة العاطفية هنا حادة، وعنيفة، فالاستعارة في المثالين مرتبطة بدلالات

عميقة استقت من السياق المأساوي، لذلك عمد الشاعر فيهما إلى التصريح، فأحدث استعارتين تصريحيتين، حذف المشبه فيهما "المطية" و"الشيء المطلوب" فتفجر الانزياح[49]، وشكل بؤرة بين البنيتين: السطحية، والعميقة، وقدرناهما في ذهن الشاعر بـ: "امتطى المقصلة"، "ونرتاد القتال".

ولعل هدف الوظيفة الشعرية في الصورتين هو كشف العملية الإخبارية وشحن الانفعالات لدى المتلقي، لإشراكه في الرسالة، وتحديد القرار، لأن الموقف جدي يحتاج إلى رد فعل صارم بقدر حرارة ألفاظ الصورتين: "المذبحة والمنايا".

وعلى هذا المنوال يستمر نمو الاستعارات، لتشكيل الخطاب الاستعاري في القصيدة كلها، من خلال التفاعلات الكيماوية للعناصر التي ميزها التوتر المتولد من الانزياح الذي آثره الشاعر لتحقيق الشعرية، وتركيز الضغط الأسلوبي على السامع[50]، فابتكر صورا جديدة حيوية لربط المتلقي بأهداف الرسالة فصار للزمان فم، وللوجود انبهار، وللموت قيادة، وللروح وجود، وهي صورة جميلة لاستعارات طغى فيها التصريح على الكناية، والتلميح يقول:

وسرى في فم الزمان زيانا :: مثلا في فم الزمان شرودا!
كم أتينا من ال خوارق فيها :: وبهرنا بالمعجزات الوجودا
من كهول يقودها الموت للنصر :: فتفتك نصرها الموعودا
وشباب مثل النسور ترامى :: لا يبالي بروحه أن يجودا

فالدوال "فم الزمان" و"بهرنا الوجود" و"يقودها الموت" و"يجود بروحه" كلها استعارات تصريحية، موحية مؤثرة، حذف فيها المشبه، وصرح بالمشبه به.

وقد ينجح الشاعر إلى الكناية، والتلميح، لتحريك البنية الذهنية وتكسير عاملي الرهبة، والخوف، يقول:

حالما كالكليم كلمه المجد :: فشد الحبال يبغي الصعودا
صرخة ترجف العوالم منها :: ونداء مضى يهز الوجودا

الصورتن: "كلمه المجد" و"صرخة ترجف العوالم منها"، هما استعارتان مكنيتان حذف فيهما المشبه "الإنسان" و"الكائن الحي أو الأرض" لإحدلث الفجوة بين البنيتين: السطحية والعميقة، أو المنافرة في السلسلة الأفقية والتأليفية بغرض تحقيق المبالغة في التعبير، لأن المجد يتجسم حتى يصير إنسانا، والإنسان هو الشهيد أحمد زبانة، والعوالم عندما تتحول تستحيل كائنا حيا، أو أرضا، لأن الصرخة هي صوت الحق المقدس، وهو صوت الثورة الجزائرية الباركة.

2- الخطاب الكنائي:

الكناية هي تعبير أطلق، وأريد به لازم معناه جواز إرادة ذلك المعنى[51]، هي- إذن- تشبه الاستعارة من حيث خرق الكلام واللغة بوساطة تغيير الدلالة، لهذا يمكن أن تعد الكناية انزياحا استبداليا يعمد الشاعر فيه إلى تغيير اللغة الذي هو في وقت نفسه تحول ذهني، لأن الممارسة الاختيارية، والتأليفية تتوالد منهما دوال ومدلولات تقوم بخرق الكلام، وهو السلوك اللغوي الذي تقومه اللغة عند العملية التحويلية.

والكناية عند المبدعين تتميز بأنها مظهر من مظاهر البلاغة، لأنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها والمسألة وفي طيها برهانها، إنها تضع المعاني في شكل المحسات، كالرسام الذي يلبس المعنوي ثوب المحسوس.

لقد كان الشاعر زكريا يهيم في وادي الاختيار، والتأليف، لتشكيل اللغة الشعرية العذبة باعتماد فن التغيير، واستبدال الدلالة من طريق التصريح إلى الإشارة والتلميح، فينصرف عن "التعبير" بالمجاهدين الشهداء إلى ما هو أشد وقعا في النفس، وهي الجماجم فيقول:

فمضى الشعب بالجماجم يبني :: أمة حرة، وعزا وطيدا

كما كان يعدل في سياقات أخرى عن التعبير: "بفرنسا، و"ابن الجزائر"، و"المستعمر"، و"الشنق"، و"الثورة الجزائرية". إلى تراكيب كنائية تهز الأنفس، وتشد المتلقي بقوة، وهي: "دولة الظلم"، و"صاحب الدار" و"غريب"، و"أوثقي جيداً" و"صنع الرشاش أوزانها"، يقول:

دولة الظلم للزوال إذا ما :: أصبح الحر للطغام مسودا
أمن العدل صاحب الدار يعرى :: وغريب يحتل قصرا مشيدا
واربطي في خياشم الفلك الدوار :: حبلا، وأوثقي جيدا
فاقبلوها ابتهالة صنع الرشاش :: أوزانها فصارت قصيدا

وقد يجد الشاعر في فن التهكم، والتعريض غايته البلاغية، فيحدث صورة فنية رائعة مشحونة بانفعالات السخرية، وهو يلجأ إلى هذا الاختيار عندما يصف فرنسا بالتلميذ الغبي، فيقول:

باسم الثغر كالملائك، أو كالطفل :: يستقبل الصباح الجديدا
شامخا أنفه جلالا، وتيها :: رافعا رأسه يناجي الخلودا
شاركت في الجهاد آدم حواه :: ومدت معاصما وزنودا
أعلمت في الجراح أنملها اللدن :: وفي الحرب غصنها الأملودا

النسيج الكنائي في هذه الأمثلة هو: "الصباح الجديد"، و"شامخا أنفه" و"حواء" و"أنملها اللدن" و"وغصنها الأملود":

مخطط الكنايـــــات:

الكنايـــــة الأولى:

الــــدال : الصباح الجديد

↓

المــــدلول (1): المستقبل

↓

الــــمدلول (2): الاستقلال

←

الكنايـــــة الثانية :

الــــدال: شامخا أنفه

↓

المــــدلول (1): العلو والطول

↓

المــــدلول (2): الاعتزاز والكبرياء

←

الكنايـــــة الثالثة:

الــــدال: حواء

↓

الــــمدلول (1): المرأة

↓

المـدلول (2): المجاهدة الجزائرية

←

الكنايـة الرابعة:

الـدال: أنملها اللدن

↓

المـدلول (1) : الأظافر الناعمة

↓ ✕

المـدلول (2) : حنكة الممرضة الجزائرية

←

الكنايـة الخامسة:

الـدال: غصنها الأملود

↓

المـدلول (1) : فرع الشجرة اللين

↓ ✕

المـدلول (2) : الشابة المجاهدة الجزائرية

←

يتضح من مخطط الكنايات أن المدلولات الأولى تبرز أزمة النسيج الكنائي، وهي أزمة فجوة بين البنيتين السطحية، والعميقة، تتجلى في مجال الإمكانات، والاحتمالات، والظلال والإيحاء، والنغم الباطني الخفي، القائم على التوتر. هذه هي نتيجة التصادم بين بنى الخطاب الشعري. ولعل محركات الفجوة في مخطط الكنايات هي كل المدلولات الأولى المتولدة من الدوال مثل: "المستقبل"، و"العلو"، و"الطول"، "والمرأة" و"الأظافر الناعمة" و"فرع الشجرة اللين" لأنه بنفي حالة الانزياح في المدلول الثاني نحصل على المعيار للتركيب الكنائي وهي البنية العميقة التي تحرك ذهن الشاعر، كـ: "الاستقلال" و"الاعتزاز" و"التكبر" و"المجاهدة الجزائرية"، "وحنكة الممرضة الجزائرية" و"الشابة الجزائرية المجاهدة". وهي كلها استعمالات انصرف الشاعر عنها إلى "الصباح الجديد"، و"شامخا أنفه"، و"حواه"، و"أنملها اللدن"، و"غصنها الأملود"، ليشكل خطابا كنائيا متميزا بالحيوية والنشاط، لأن الفعالية الشعرية تهدف إلى تكسير الحوافز، والتمرد، لأجل إحداث الصياغة القولية، وتحقيق الرسالة النبيلة المقدسة، وهي رسالة الشعر عندما يثور، ويتمرد، لارتياد الحرية، والانعتاق، وهو- في تقديرنا- البعد الفني والعقدي، الذي رسمه الشاعر، واختار له من المحور الاختياري الوسائل الفنية واللغوية المناسبة، فكانت الشعرية مدينة إلى كل ذلك بقسط وافر.

3- الخطاب المجازي:

يذهب جان كوهين إلى أن تغيير الدلالة ليس عملا مجانيا، كما تبين في خطابي الاستعارة والكناية لأنه توجد بين المدلول الأول، والثاني علاقة متغيرة تنتج أنواعا مختلفة من المجازات، يمكن أن تضبط من خلال العلاقة، ذلك أنه إذا كانت العلاقة هي المشابهة تكون الاستعارة، وإذا كانت العلاقة هي المجاورة تكون الكناية، وإذا كانت العلاقة هي الجزئية، أو الكلية يكون المجاز المرسل[52].

انطلاقا من هذا الطرح ندخل إلى تحليل الخطاب المجازي، من طريق العلاقات الجزئية، أو الكلية، لنقف على حركية المجاز المرسل الذي نعده كلمة استعملت في غير معناها الأصلي[53]، أو هو انزياح استبدالي، لأن المتكلم يتجاوز فيه الدلالة الأصلية، إلى غيرها من خلال الممارسة الاستبدالية. يقول الشاعر:

اشنقوني فلست أخشى حبالا :: واصلبوني فلست أخشى حديدا
واقض في يا موت ما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

نتبين، باعتماد معيار العلاقة، أن الشاعر في هذين البيتين أحدث مجازا مرسلا بناه على فكرة العلاقة المسببية في قوله: "حبالا، حديدا، موت" لتفجير الوظيفة الشعرية من خلال الخرق الذي تم على مستوى المحور الاختياري الذي تغيرت فيه الدلالات، فالحبال لا تخشى، والحديد كذلك، إنما الذي يخشى هو القاتل والحديد، ومن ثمة فالجبال، والحديد مسببان عن القاتل بالشنق، والصلب، وعليه فالمجاز مرسل، والعلاقة بين عناصره مسببية.

أما كلمة "الموت" في قوله "واقض يا موت في ما أنت قاض"، فهو مجاز مرسل مبني على علاقة حادة، وعنيفة، لأن المقصود في هذا السياق ليس الموت الحقيقي لأن ذلك لا بد منه، وإنما المقصود هو مسبب الموت، وهو الجلاد الفرنسي الذي يشنق ويصلب، ومن ثمة فالعلاقة بين البنية السطحية، والعميقة هي علاقة متوترة عنيفة وحادة، لأنها مبنية على السببية أحدثها الشاعر، لإبراز الصورة العنيفة، والسلوك الوحشي عند الفرنسي الذي يدعي الحرية والتسامح، واحترام حقوق الإنسان. وقد نجد مثل هذا في قوله:

وجيوش مضت يد الله تزجيها :: وتحمي لواءها المعقودا

فعبارة "مضت يد الله تزجيها" هي مجاز مرسل علاقته السببية، لأن المقصود في هذا البيت هو القدرة الإلهية المطلقة التي لا تقبل الوصف، فالدفع بلطف، والحماية كانت تسببه يد الله، ومن ثمة فالعلاقة في هذه الصورة المجازية هي السببية. كما يعمد الشاعر في استعمالات أخرى إلى تفجير أبعاد فكرية لغرض التنويع في الوسائل الفنية، فيقول:

ليس في الأرض سادة وعبيد :: كيف نرضى بأن نعيش عبيدا

نجد في قوله: "عبيد"، مجازا مرسلا، لآن الجزائري ليس عبدا مصداقا لقول عمر بن الخطاب- رضي الله عنه- متى استعبدتم الناس، وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا، فالإنسان يولد حرا، ومنه الجزائري، لكن قد يكون الأمر كذلك، إذا كان هناك مستعمر مستعبد مثل فرنسا، فأطلق الشاعر لفظ العبيد، وأراد بها أبناء الجزائر على اعتبار ما يكون، وهي الدلالة المنفية في ذهن الشاعر، لأنه يرفض عيشة العبيد والقول على اعتبار ما يكون هو إن رضي بالتحول من حر إلى عبد، وقبول الهوان، وهذا ما ينفيه الشاعر من خلال الاستفهام الاستنكاري.

4- الخطاب الطلبي:

السمة البارزة التي تميز هذا الخطاب هي الانزياحات الناجمة عن تصادم مفهومي القدرة والإنجاز، وهي ممارسة يلجأ الشاعر إليها لتحقيق أغراض فنية وبلاغية[54]. والمعيار لتقدير ذلك، هو أن التقاطع، والانسجام بين المفهومين يشكلان خطابا عاديا تكون الدلالة فيه في درجة الصفر، لأنها لم تتجاوز معنى الطلب الأصلي. أما عندما يخرق الإنجاز القدرة فتتولد دلالات جديدة تحمل هوية اللغة الشعرية الجديدة، فيتشكل الخطاب الندائي، والخطاب الأمري، والخطاب الاستفهامي، ليتمرد، فيخرج في دلالاته الأصلية، إلى دلالات أخرى تستفاد من السياق.

أ- الخطاب الندائي:

اتسمت الدلالات الجديدة في هذا النسيج بالعمق والتنوع، وجدية الممارسة الانتقائية[55]، لأن الرسالة بها تحريك المشاعر والوجدان لدى المتلقي. يقول زكريا:

يا زبانا أبلغ رفاقك عنـــا :: في السماوات قد حفظنا العهودا

وارو عن ثورة الجزائر للأفلاك :: والكائنات ذكرا مجيـــدا

لقد انتهكت القدرة الأدائية المتمثلة في أداة النداء "يا" التي تدل على البعيد بتغيير دلالاتها، وشحنها بمعنى القريب، لأن الشاعر أراد إنزال البعيد، وهو الشهيد أحمد زبانة، منزلة القريب لعلو مرتبته، وعظمة شأنه. لكن الشاعر قد يتصرف على خلاف هذا فيحدث التقابل لإبراز التناقض، فيحول بوساطة الأداة "يا" منزلة القريب إلى منزلة البعيد، لانحطاط مكانته.يقول:

يا ضلال المستضعفين إذا هم :: ألفوا الذل، واستطابوا القعودا

ليس في الأرض بقعة لذليل :: لعنته السما فعاش طريدا

فالانزياح الاستبدالي في البيتين جيء به لإبراز المنزلة المنحطة لدى المستضعفين الخنوعين الأذلة. وحسبك أن منزلتهم في ذهن الشاعر هي اللعنة في الأرض والسماء. وقد يتفجر الانزياح الاستبدالي فيدل على التحقير في قوله:

يا سماء اصقعي الجبان، ويا أرض :: ابلعي القانع الخنوع البليدا

فدلالات التحقير، والاستهانة في هذا البيت موجهة إلى القانعين الخنوعين البلداء، وهم جبناء لا فائدة ترجى منهم، ولا خير فيهم.

وللنداء مظاهر أخرى تـجلت فيها عملية التفـقيص، وهي الخروج عن الدلالة الأصلية[56] إلى الزجر، كما هو وارد في قوله:

يا فرنسا امطري حديدا ونارا :: وامائي الأرض والسماء جنودا
واضرميها عرض البلاد شعاليل :: فتغدو لها الضعاف وقودا
واستشيطي على العروبة غيظا :: واملئي الشرق والهلال عيدا
واحشري في غياهب السجن شعبا :: سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا

الخطاب الندائي في هذه الأبيات يرشح غيظا وانتقاما، لأن المنادى هو فرنسا البغيضة التي أمطرت الجزائر حديدا، وأضرمتها نارا، وقودها الضعاف، وحشرت شعبا في غياهب السجون، لأنه رفض الاستعباد، لذلك النداء عن معناه الأصلي إلى دلالة الزجر، ليحقق هذه الأغراض البلاغية والفكرية.

ب- الخطاب الأمري:
الأمر في دلالته الأصلية هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء[57]، وهذا لا يعنينا، لأن الذي يهمنا في المعالجة هو تمرد صيغة الأمر، أي عندما تخرج عن المعنى الأصلي إلى دلالات أخرى[58]، لتشكيل اللغة الشعرية الجديدة. ومن مظاهر ذلك خروج الأمر إلى معنى النصح والإرشاد في قول الشاعر:

احفظوها زكيـة كالمثاني :: وانقلوها للجيل ذكرا مجيدا
وأقيموا من شرعها صلوات :: طيبات ولقنوها الوليدا

وخروجه إلى معنى الالتماس في قوله:

فاقبلوها ابتهالة صنع الرشاش :: أوزانها فصارت قصيدا

واستريحوا إلى جوار كريم :: واطمئنوا فإننا لن نحيدا

وخروجه إلى دلالة التسليم في قوله:

واقض يا موت في ما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

كما يخرج الأمر إلى الدلالة على الإهانة، والتحقير في قوله:

وامتثل سافرا محياك جلادي :: ولا تلتثم، فلست حقودا

كما يخرج الأمر إلى الدلالة على الإهانة، والتحقير في قوله:

وامتثل سافرا محياك جلادي :: ولا تلتثم، فلست حقودا

ويخرج لدلالة على التعجيز أيضا في قوله:

اشنقوني، فلست أخشى حبالا :: واصلبوني، فلست أخشى حديدا

إذا أمعنا النظر في تجاوزات الخطاب الأمري نلحظ أن الانتهاك الدلالي العنيف جيء به لتشكيل اللغة الشعرية الجديدة، لأن الشاعر لا يهمه طلب فعل الأمر على سبيل الاستعلاء، بقدر ما يهمه المخاطب، لذلك غير الدلالة بحسب الرسالة والمتلقي.

فقد اختار لاستقلال الجزائر دلالة النصح والإرشاد، ولمآثر الجزائر والوفاء للشهداء دلالة الالتماس النابعة من عاطفة الشاعر الرقيقة اللطيفة، الدالة على أن الأمر هو طلب الأنداد، والنظراء، والصديق من صديق. لكن الشاعر قد يركن إلى

نفسه عندما يشعر بعجز، أو ضعف ككل مخلوقات الله، فيفوض أمره لصانع ما ليصنع به ما يشاء، فتتفجر الصياغة عيونا ماؤها العذب دلالة التسليم والتفويض.
أما عندما يجنح إلى استصغار المخاطب، والإقلال من شأنه، وازدرائه، فإنه يعمد إلى الانتقاء من فيض المحور الاختياري دلالة الإهانة والتحقير. وأما عندما يرغب في إظهار إرادته القوية على سبيل التحدي أمام خصمه فيلجأ إلى المطالبة بفعل لا يقوى الخصم عليه، فتتفجر دلالة التعجيز.
الأمر في دلالته الأصلية هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء[59]، وهذا لا يعنينا، لأن الذي يهمنا في المعالجة هو تمرد صيغة الأمر، أي عندما تخرج عن المعنى الأصلي إلى دلالات أخرى[60]، لتشكيل اللغة الشعرية الجديدة. ومن مظاهر ذلك خروج الأمر إلى معنى النصح والإرشاد في قول الشاعر:

احفظوها زكية كالمثاني :: وانقلوها للجيل ذكرا مجيدا
وأقيموا من شرعها صلوات :: طيبات ولقنوها الوليدا

وخروجه إلى معنى الالتماس في قوله:

فاقبلوها ابتهالة صنع الرشاش :: أوزانها فصارت قصيدا
واستريحوا إلى جوار كريم :: واطمئنوا فإننا لن نحيدا

وخروجه إلى دلالة التسليم في قوله:

واقض يا موت في ما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا

كما يخرج الأمر إلى الدلالة على الإهانة، والتحقير في قوله:

وامتثل سافرا محياك جلادي :: ولا تلتثم، فلست حقودا

ويخرج لدلالة على التعجيز أيضا في قوله:

اشنقوني، فلست أخشى حبالا :: واصلبوني، فلست أخشى حديدا

إذا أمعنا النظر في تجاوزات الخطاب الأمري نلحظ أن الانتهاك الدلالي العنيف جيء به لتشكيل اللغة الشعرية الجديدة، لأن الشاعر لا يهمه طلب فعل الأمر على سبيل الاستعلاء، بقدر ما يهمه المخاطب، لذلك غير الدلالة بحسب الرسالة والمتلقي.

فقد اختار لاستقلال الجزائر دلالة النصح والإرشاد، ولمآثر الجزائر، والوفاء للشهداء دلالة الالتماس النابعة من عاطفة الشاعر الرقيقة اللطيفة، الدالة على أن الأمر هو طلب الأنداد، والنظراء، والصديق من صديق. لكن الشاعر قد يركن إلى نفسه عندما يشعر بعجز، أو ضعف ككل مخلوقات الله، فيفوض أمره لصانع ما ليصنع به ما يشاء، فتتفجر الصياغة عيونا ماؤها العذب دلالة التسليم والتفويض.

أما عندما يجنح إلى استصغار المخاطب، والإقلال من شأنه، وازدرائه، فإنه يعمد إلى الانتقاء من فيض المحور الاختياري دلالة الإهانة والتحقير. وأما عندما يرغب في إظهار إرادته القوية على سبيل التحدي أمام خصمه فيلجأ إلى المطالبة بفعل لا يقوى الخصم عليه ، فتتفجر دلالة التعجيز.

جـ- الخطاب الاستفهامي:

يذهب أكثر البلاغيين إلى أن الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل[61]، أو هون السؤال عن حقيقة أمر، أو عمل. نحاول أن نلتمس أثر كل هذا من

خلال الجانب الدلالي الذي يخرج الاستفهام إليه عن مقتضى الظاهر[62]، لأن في التجـوز انزياحا[63] هو جوهر البحث ولبه الأصيل.

ومن التجاوزات الدلالية التي مثلها الاستفهام، وخرج فيها عن مقتضى الظاهر الدلالة على التقرير في قول الشاعر:

أمن العدل صاحب الدار يشقى :: ودخيل بها يعيش سعيدا
أمن العدل صاحب الدار يعرى :: وغريب يحتل قصرا مشيدا
ويجوع ابنها فيعدم قوتا :: وينال الدخيل عيشا رغيدا

الاستفهام في هذه الأبيات تحول للدلالة على التقرير، لأن الشاعر يريد حمل المخاطب على الإقرار بأن من العدل أن يعيش صاحب الدار سعيدا، ويحتل قصرا مشيدا، وينال عيشا رغيدا.

كما ينزاح الاستفهام في سياقات أخرى، فيدل على الاستنكار في قول الشاعر:

ليس في الأرض سادة وعبيد :: كيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟

لقد تغيرت اللغة، وتحولت الدلالة في هذا البيت لتحدث معنى الإنكار، لأن المستفهم عنه أمر منكر عرفا، وشرعا. وقد وجه الإنكار للتكذيب، وإبطال ادعاء المخاطب الذي يعتقد أن في الأرض سادة، وعبيدا، وهو طرح مرفوض مردود في كل الأزمنة، لأن فرنسا ظنت أن الجزائريين عبيد، وهو ادعاء كاذب، وباطل.

وفي خاتمة الدراسة نشير إلى أن مصدر الإثارة والفتنة في خطاب زكريا مصدره، أو مرده النويات الحيوية التي نمت وتوالدت في التمفصلين: الأول والثاني حتى شكلت اللغة الجديدة، ومن ثمة الصياغة الشعرية. وقد مارس الشاعر فيها لعبته العجيبة، فأحسن الأداء، وأحكم دقائقها بمهارة، وحس بالغ الرهافة والصفاء.

النص الشعري

الذبيح الصاعد

قام يختال كالمسيح وئيدا :: يتهادى نشوان يتلو النشيدا
باسم الثغر كالملائك أو كالطفل :: يستقبل الصباح الجديدا
شامخا أنفه جلالا وتيها :: رافعا رأسه يناجي الخلودا
رافلا في خلاخل زغردت تملأ :: من لحنها الفضاء البعيدا
حالما كالكليم كلمه المجد :: فشد الحبال يبغي الصعودا
وتسامى كالروح في ليلة القدر :: سلاما يشع في الكون عيدا
وامتطى مذبح البطولة معراجا :: ووافى السماء يرجو المزيدا
وتعالى مثل المؤذن يتلو :: كلمات الهدى ويدعو الرقودا
صرخة ترجف العوالم منها :: ونداء مضى يهز الوجودا
اشنقوني فلست أخشى حبالا :: واصلبوني فلست أخشى حديدا
وامتثل سافرا محياك جلادي :: ولا تلتثم فلست حقودا
واقض يا موت في ما أنت قاض :: أنا راض إن عاش شعبي سعيدا
أنا إن مت فالجزائر تحيا :: حرة مستقلة لن تبيدا
قولة ردد الزمان صداها :: قدسيا فأحسن الترديدا
احفظوها زكية كالمثاني :: وانقلوها للجيل ذكرا مجيدا
وأقيموا من شرعها صلوات :: طيبات ولقنوها الوليدا
زعموا قتله .. وما صلبوه :: ليس في الخالدين عيسى الوحيدا
لفه جبرئيل تحت جناحيه :: إلى المنتهى رضيا شهيدا
وسرى في فم الزمان زبانا :: مثلا في فم الزمان شرودا
يا زبانا أبلغ رفاقك عنا :: في السماوات قد حفظنا العهودا

وارو عن ثورة الجزائر للأفلاك :: والكائنات ذكرا مجيدا
ثورة لم تكن لبغي وظلم :: في بلاد ثارت تفك القيودا
ثورة تملأ العوالم رعبا :: وجهاد يذرو الطغاة حصيدا!
كم أتينا من الخوارق فيها :: وبهرنا بالمعجزات الوجودا
واندفعنا مثل الكواسر نرتاد :: المنايا ونلتقي البارودا
من جبال رهيبة شامخات :: قد رفعنا على ذراها البنودا
وشعاب ممنهات براها :: مبدع الكون للوغى أخدودا
وجيوش مضت يد الله تزجيها :: وتحمي لوائها المعقودا
من كهول يقودها الموت للنصر :: فتفتك نصرها الموعودا
وشباب مثل النسور ترامى :: لا يبالي بروحه أن يجودا
وشيوخ محنكين كرام :: ملئت حكمة ورأيا سديدا
وصبايا مخدرات تبارى :: كاللبؤات تستفز الجنودا
شاركت في الجهاد آدم حواه :: ومدت معاصما وزنودا
أعلمت في الجراح أنملها اللدن :: وفي الحرب غصنها الأملودا
فمضى الشعب بالجماجم يبني :: أمة حرة وعزا وطيدا
من دماء زكية صبها الأحرار :: في مصرف البقاء رصيدا
ونظام تخطه ثورة التحرير :: كالوحي مستقيما رشيدا
وإذا الشعب داهمته الرزايا :: هب مستصرخا وعاف الركودا
وإذا الشعب غازلته الأماني :: هام في نيلها يدك الدودا
دولة الظلم للزوال إذا ما :: أصبح الحر للطغام مسودا
ليس في الأرض سادة وعبيد :: كيف نرضى بأن نعيش عبيدا!
أمن العدل صاحب الدار يشقى :: ودخيل بها يعيش سعيدا
أمن العدل صاحب الدار يعرى :: وغريب يحتل قصرا مشيدا

ويجوع ابنها فيعدم قوتا :: وينال الدخيل عيشا رغيدا
ويبيح المستعمرون حماها :: ويظل ابنها طريدا شريدا
يا ضلال المستضعفين إذا هم :: ألفوا الذل واستطابوا القعودا
ليس في الأرض بقعة لذليل :: لعنته السما فعاش طريدا
يا سماء اصقعي الجبان ويا أرض :: ابلعي القانع الخنوع البليدا
يا فرنسا كفى خداعا فإنا :: يا فرنسا لقد مللنا الوعودا
صرخ الشعب منذارا فتصا :: ممت وأبديت جفوة وصدودا
سكت الناطقون وانطلق الرشاش :: إليك قولا مفيدا
نحن ثرنا فلات حين رجوع :: أو ننال استقلالنا المنشودا
يا فرنسا امطري حديدا ونارا :: واملئي الأرض والسماء جنودا
واضرميها عرض البلاد شعاليل :: فتغدو لها الضعاف وقودا
واستشيطي على العروبة غيظا :: واملئي الشرق والهلال وعيدا
سوف لا يعدم الهلال صلاح الدين :: فاستصرخي الصليب الحقودا
واحشري في غياهب السجن شعبا :: سيم خسفا فعاد شعبا عنيدا
واجعلي بربروس مثوى الضحايا :: إن بربروس مجدا تليدا
واربطي في خياشم الفلك الدوار :: حبلا وأوثقي منه جيدا
عطلي سنة الإله كما عطلت :: من قبل "هوشمين" المريدا
إن من يهمل الدروس وينسى :: ضربات الزمان لن يستفيدا
نسيت درسها فرنسا فلقنا :: فرنسا بالحرب درسا جديدا
وجعلنا لجندها "دار لقمان" :: قبورا ملء الثرى ولحودا
يا "زبانا" و"يارفاق" "زبانا" :: وتمنى بأن يموت شهيدا
أنتم يا رفاق قربان شعب :: كنتم البعث فيه والتجديدا
فاقبلوها ابتهالة صنع الرشاش :: أوزانها فصارت قصدا
واستريحوا إلى جوار كريم :: واطمئنوا فإننا لن نحيدا

الهوامش

(1) رومان جاكسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي، دار بوتقال، المغرب 1988، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) انظر يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا (دراسة فنية تحليلية)، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر 1987، ص 38 وما بعدها.

(4) انظر كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 83 ومابعدها.

(5) عن كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص 84.

(6) مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 9 وما بعدها، الشركة الوطنية، الجزائر، 1983.

(7) انظر يحيى صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 44.

(8) انظر العمل القيم لعبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، ص 261.

(9) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعارف، بيروت 1978، ص 141.

(10) محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص 90.

(11) انظر الجملة المحولة وكيف تتم عملية التحويل في العربية، خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي (منهج وصفي تحليلي)، ص 155، وما بعدها، مكتبة المنار- الأردن 1987. وجعفر دك الباب، الموجز في شرح الإعجاز في علم المعاني، ص 114 وما بعدها، مطبعة الجليل- دمشق 1980.

(12) انظر تحديد هذا المفهوم، عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 36 وما بعدها.

(13) للتوسع والاطلاع انظر عبد الله محمد الغذامي، المرجع نفسه، ص 114 وما بعدها.

(14) تتفجر الشعرية، وتتحقق بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، انظر رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 33.

(15) البنية السطحية هي الصورة الفعلية المحسوسة للجملة من حيث النطق، ومن حيث العناصر المكونة لها. أما البنية العميقة فهي الصورة المثالية الكاملة للجملة لا تظهر، ولا يتلفظ بها، لأنها في ذهن المتكلم من حيث الدلالة، والعناصر المكونة لها في صورتها الأولى. انظر رابح بوحوش ، البنية اللغوية لبردة البوصيري، كتاب قيد الطبع ص 142. ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر.

(16) انظر دلالات الجملة الحالية، عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 156 وما بعدها.

(17) نستخدم الصفة، أو النعت لغرض واحد، انظر ابن يعيش، شرح المفصل، ج 3، مكتبة المتنبي- القاهرة ص 52 وما بعدها.

(18) الفجوة، أو مسافة التوتر، هو مفهوم وظفه د. كمال أبو ديب، في سياق دعوته إلى الشعريات poetipue انظر كتابه القيم، في الشعرية، ص 20. وقد آثرنا الترجمة الأولى على الترجمة الثانية لاعتبارات ذوقية، ومنهجية

(19) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية- القاهرة 1973، ص 37- 38.

(20) فكرة العلاقة الطبيعية، أو الواضحة، من ألطف الموضوعات الحديثة، راجع هذه المسألة عند محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس 1981، وديبوا، وآخرين، معجم اللسانيات، مادة motivation مكتبة لاروس، باريس 1973، ص 59.

(21) انظر الكلام المفصل في هذه المسألة، رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 27 وما بعدها.

(22) انظر محمود أحمد نحلة، لغة القرآن في جزء عم، دار النهضة العربية- بيروت 1981، ص 337.

(23) الأرقام فوق الكلمات يدل الأول منها على الصفحة، والثاني على السطر.

(24) نعني بالسلسلة الأفقية، المحور التأليفي، وبالسلسلة العمودية، المحور الاختياري.

(25) انظر رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 33.

(26) انظر الكلام المفصل في هذه المسألة، رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصري، ص 71.

(27) انظر رابح بوحوش، الخطاب الأدبي في الأبحاث المعرفية الحديثة، مداخلة قدمت في الملتقى الدولي المنعقدة بجامعة تيزي وزو- الجزائر، 1992.

(28) رابح بزحوش، المرجع نفسه.

(29) البيت الشعري للمتنبي.

(30) أبرز عمل في مجال محاولة الاستفادة من البنيوية والدعوة إلى منهج بنيوي هو جهود كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنوية في الشعر الجاهلي)، دار العلم للملايين- بيروت 1979. وقد استفدنا منه كثيرا. كما يمكن أن نشير في هذا السياق إلى الجهود الطيبة للدكتور عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير.

(31) انظر يمني العيد، في القول الشعري، دار توبقال- المغرب 1987، ص 16 ومابعدها.

(32) قد بشر فرديناند دي سوسير بهذا المولود الذي هو عنده علم يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية، انظر شارل بالي وألبار سيشاي، محاضرات في الألسنية العامة، باريس 1980، ص 33.

(33) استفاد بحثنا من اجتهادات كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 19.

(34) استفاد بحثنا من دراسة يحيى الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص 317.

(35) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 22.

(36) كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص 49.

(37) كولريدج، عن كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص 24.

(38) كمال أبو ديب، المرجع نفسه، ص 29.

(39) راجع هذا المفهوم عند د. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي- مصر، ص 191.

(40) راجع في هذه المسألة محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور) مكتبة الخانجي بمصر 1990، ص 11.

(41) راجع هذه المفاهيم عند كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21 وما بعدها.

(42) راجع كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 57.

(43) راجع محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 17.

(44) انظر جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ص 108، دار توبقال، المغرب 1986.

(45) جان كوهين، المرجع نفسه، ص 113.

(46) انظر محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 45، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

(47) نعتمد في وصف الاستعارة، جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 109.

(48) انظر علي الجارم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة (البيان والمعاني) ط 17، دار المعارف، بمصر، 1964، ص 105.

(49) راجع مفهوم الانزياح عند الأسلوبيين، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس 1977، ص 158.

(50) انظر عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 45.

(51) انظر علي الجارم . . البلاغة الواضحة، ص 125.

(52) انظر جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 109.

(53) انظر علي الجارم، المرجع السابق، ص 110.

(54) راجع مصطفى السعدني، الملفوظ الشعري (جدلية بين الدال والمدلول) ص 65، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر 1989.

(55) انظر مفهوم الاختيار والانتقاء عند مصطفى السعدني، المرجع نفسه، ص 65.

(56) يخرج النداء عن الدلالة الأصلية إلى دلالات أخرى، انظر د بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، ص 113 وما بعدها.

(57) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 152، مطبعة الحلبي بمصر 1973.

(58) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 31- 32، مطبعة حجازي القاهرة 1368هـ.

(59) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 152، مطبعة الحلبي بمصر 1973.

(60) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص 31- 32، مطبعة حجازي القاهرة 1368هـ.

(61) انظر سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر 1983، ج 1، ص 93- 101.

(62) راجع المعاني التي يخرج إليها الاستفهام، عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص 101 وما بعدها.

(63) التجوز هو مفهوم شاع عند القدامى، يقابله الانزياح، والانحراف عند المحدثين، انظر شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس 1988، ص 78.

الفصل السادس

تحليل النص الديني

* الوظيفة المرجعية لقصة يوسف (عليه السلام).
* المحركات الحيوية للقصة.
* تمفصلات البنية القصصية.

تمهيد

يحاول علم السرد "narratologie" من حيث هو فرع من فروع علم النص textologie ضبط مناهجه، وعلمنة الظاهرة الأدبية، وذلك بالابتعاد بها عن التعليل غير المبرر[1].

ويبدو أنّ السيميائيات "sémiotics"[2] العلم الذي يدرس نظام العلامات، ويبحث في ماهيتها وقوانينها، لتكوين نظرية للأدلة كانت بدايته الأولى مع فرديناند دي سوسير، وكتابه: "محاضرات في اللسانيات العامة، فنبّه على أهميّته، وآفاقه، وعدّ اللسانيات جزءا منه[3]، وهو طرح رفضه رولان بارث، وجون ديوا... غير أن رؤية دي سوسير تبدو مهمة بالنظر إلى غزو السميائيات عصرنا حقولا معرفية عدّة، ومجالات حيويّة، وساعدها على هذا الانتشار والتوسع امتزاجها مع معارف ذات النزعة الكونيّة، والطابع الجدّي كعلوم الاتصال، والعلوم الآلية، والإلكترونية، وعلوم اللسان، إذ كلّ هذه العوامل ساعدت السيميائيات كي تتفاعل إيجابيا مع موضوعات حيوية كنظام العلامات، ونظام المقعرّات الهوائية، وأنظمة الشبكة التواصلية العالمية.

لكن هذا التوسّع والانتشار لا ينقص من قيمة اللسانيات التي كانت- ومازالت- الزاد، أو الشحن الإضافي للسيميائيات، فكانت تستمدّ منها طاقتها وجدّتها، إذ كثير من المفاهيم اللسانية أخذتها السيميائيات ووظفتها في مجالات دراستها.

أمّا أبرز التحديدات لعلم السرد- فيما نقدّر- فهو تعريف "ميك بال Miek Bal"[4]، إذ عدّ علم السرد "عمل السرديّة "narrativité" أو هو العلم الذي يروم أن يصوغ النصوص السردية في سرديتها[5]، وقد نبّه "ميك" إلى أنّ في النص القصصي يمكن أن ندرك ثلاثة أضرب:

1- النص السردي "texte narratif".
2- القصة "récit".

3- الحكاية "histoire".

والسرديّة باعتبارها نصا بحسب "ميك" هي الطريقة التي بها يبيح النص فك رموزه بعدّه سرديّا، وينتهي إلى أن السرديّة محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السّردي، والقصّة والحكاية[6].

وقد أفضى الاهتمام بهذه الموضوعات، والسيميائيات خاصة إلى الاستعاضة عن فكرة "الوظيفة" بالملفوظ السردي، والاعتراف بوجود وحدات سرديّة تتصل أحيانا بالجدول الإدراجي، وأحيانا أخرى تتصل بالجدول التّعاقبي، فتكوّن العلاقات التي تقوم بين الملفوظات السّردية[7].

وكان من نتائج السيميائيات بحسب الوجهة الدياكرونية أن جنحت إلى تفسير القصة، فعدّتها بنية سرديّة، أي: شبكة من العلاقات الواسعة تكون أساس البنية السطحية التي لا يظهر منها إلاّ جزء.

ونحن في قصة يوسف ننطلق ممّا توافره لنا علوم اللّسان كالسيميائيات، وعلم السرد، والنّظرية الليسانية التمفصلية لأندري مارتيني[8] خاصة.

وهذه النظرية تنظر إلى أي خطاب[9] مهما كان نوعه، أو جنسه بأنّه نص يقبل التشكل في تمفصلين كبيرين، نصطلح على الأوّل بالتمفصل الأوّل: "première articulation"، ونصطلح على الثاني بالتمفصل الثاني: "deuxième articulation".

يدرك التحليل اللساني في التشكّل الأوّل: الوحدات المعنوية الدالة "monemes"، وهي ملفوظات تقبل التقطيع إلى أقلّ منها، ويدرك في التشكّل الثاني الوحدات الصوتية المميّزة، وجمعها يعطي التمفصل الثنائي: "double articulation".

مرجعيتنا إذن تنطلق من هذه الأفكار العلمية جميعها، إذ نحاول أن نستثمر المفيد منها في تحليل النص القرآني الرائع، بالتركيز على تمفصلاته النصيّة، وأوجهها البلاغية المثيرة، وذلك بالوقوف على الوحدات السيميائية أي الأدلّة التي أدرجت في سياق النظام

السردي، وكانت مشحونة بشحنات بلاغية، أو دلالية، أو فكرية؛ لذا حُدّد موضوع الدراسة: بـ"التمفصلات النصيّة وسيميائية السرد في قصة يوسف".

الغاية التي نودّ بلوغها في هذه القصة الرائعة هو أن نكشف وجها من الأوجه الأسلوبية المعجزة، وفي القرآن قصص كثير بعضه يدور حول الأنبياء، وبعضه يدور حول غيرهم كأهل الكهف، وجنّتي سبإ، وذي القرنين، غير أنّ كلّ هذه القصص- كما يرى بعض الدارسين- لم ترد في صورتها الكاملة إلاّ سورة يوسف عليه السلام؛ إذ جاءت محكمة النبا[10] تامة، ويمكن لعلم السرد أن يفيد منها.

وفي هذا السياق نشير إلى أنّ الإجراءات السردية للخطاب الوضعي كما حدّدها أهل الاختصاص لا تنسجم مع المنطق السردي القرآني، والفارق بينهما واضح؛ إذ مصدريّة السرد في الخطاب القرآني تحيل إلى "الله سبحانه وتعالى" ترمي إلى تحقيق المعانقة للإسلام، وككشف عن عقيدة التوحيد عند المتلقي.

أمّا مصدريّة السرد في الخطاب السردي الأدبي فتنبع من نوازع الذات، ولواعجها، أو أحاسيسها من خلال لوحات الإبداع وروائع الابتكار[11].

وهكذا فالقرآن ليس كتاب قصص، بل هو كتاب دعوة، وتشريع، فإن جاء بالقصة إنما يأتي بها في سياق الدعوة إلى الإيمان على الرغم من تعدد الأنبياء، واختلاف الأزمنة، والأمكنة حتى اكتملت بدوة النبي الحبيب المصطفى (ﷺ) مصداقا لقوله تعالى: ﴿ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِى وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَـٰمَ دِينًا﴾[12] سورة المائدة 3، ومن ثمة ينبغي أن يكون النظر إلى القصة القرآنية مختلفا عن النظر إلى القصة الأدبية؛ إذ هي ليست للمتعة، ولا للتذوق الأدبي المجرد، ولا لغض منهجي، بل القصة القرآنية فريدة في طابعها، وهدفها، وغايتها، وتكوينها[13]؛ إذ السارد القرآني كلّي يتحرّك بالمسرود ضمن وعي سابق لا شأن لمنطق المصادفة، أو المفاجأة في برنامجه القصصي، وما يسرده هو مقصوص يحيل إلى أحداث لها واقعيتها التاريخية،ولها موضوعيتها، أوهي تجسّد بسرديتها الفكرة المنسجمة مع روح العقيدة والتوحيد[14].

ومن ثمة ينظر إلى العلامات في الخطاب القرآني على أنّها نصبات[15]- كما يقول الجاحظ- إذ هي حالات ناطقة من غير لسان، ومشيرة من غير اليد، بل هي آيات دالة بنفسها على السارد مالك يوم الدين "الله تبارك وتعالى" نحن نتعامل إذن مع "الإشارة" مرتكز الدراسة على أنّها وجه من أوجه الإعجاز القرآني، وسرّ من أسرار بيانه وبلاغته السيميائية السردية في سورة يوسف التي بدت لنا بأنّها قصّة متفردة خطابها القرآني يتمفصل في ثمانية تمفصلات، لكلّ تمفصل وحداته، وهي:

1- التمفصل الأوّل: الوحدات السيميائية الدالة على بداية النبوّة.
2- التمفصل الثاني: الوحدات السيميائية الدالة على كيد الأقارب.
3- التمفصل الثالث: الوحدات السيميائية الدالة على كيد الأجانب.
4- التمفصل الرابع: الوحدات السيميائية الدالة على الإعجاز.
5- التمفصل الخامس: الوحدات السيميائية الدالة على العلم (التأويل).
6- التمفصل السادس: الوحدات السيميائية الدالة على البراءة وإعادة الاعتبار.
7- التمفصل السابع: الوحدات السيميائية الدالة على الحكم (الملك).
8- التمفصل الثامن: الوحدات السيميائية الدالة على النهاية السعيدة.

ونتبيّن أنّ المنظومة السردية في قصّة يوسف عليه السلام هي مفاعلة موضوعيّة الإطار فيها مرتبط بجدلية التبليغ؛ إذ نتحرّك بفاعل مرسل، يتحرّك بإرادة فاعل كلّي "الله تبارك و تعالى" يجسّد الغياب، والحضور في الآن ذاته يعلّم مرسله المبادئ ويقحمه في الوسط الاجتماعي، فيندمج المنجز الفاعل، ليؤدي وظيفته، ويقوم بتبليغ رسالته في ظروف متناقضة حتى إذا استنفذ المنجز (الرسول) إمكانات الفعل، والاستجابة الإيجابية تداركه الفاعل الكلي برحمته، ونصرته، منزلا عقابه الإلهيّ على خصومه المكذبين[16]

وما دام القصص القرآني يحيل إلى أحداث لها واقعيتها التاريخيّة نحاول في دراسة قصّة يوسف أن نفيد في هذا الجانب من النظرية السيميائية التواصلية لجاكبسون، إذ هي طرح لساني يقوم على ست دعائم، أهمها الخطاب أو الرسالة التي يشترط فيها أن تكون مسندة إلى سياق "contexte" وصلة "contact"، وسنن "code"، والمهم هاهنا السياق، والوظيفة المرجعيّة[17].

الوظيفة المرجعيّة لقصة يوسف[18]:

يبدو أن الزمان الذي جرت فيه أحداث القصة يعود إلى عهد "الهكسوس"، وهم غزاة استولوا على مصر حوالي عام 1700ق.م بين الدولتين المتوسطة والحديثة، والظاهر أنهم رعاة جاءوا من الشرق الأدنى (الصحراء السوريّة)، ولهذا كان استيلاؤهم على مصر مشجعا للساسين الآخرين على الوفادة إليها، ومنها وفادة إبراهيم عليه السلام إلى مصر، وفي هذا السياق التاريخي فسّر نشاط القوافل التجاريّة التي كانت منها القافلة التي حملت يوسف بعد انتشاله من غيابة الجب، وقد أشارت دائرة المعارف الإسلاميّة صراحة إلى أن يوسف وفد إلى مصر في عهد الهكسوس، وما يؤكد ذلك أن النص القرآني لم يستعمل لقطة "فرعون" في عهد يوسف، بل أشار إلى كلمة ملك، وهو لقب عرف به كل ملك "مصريّ" أصيل يضاف إلى هذا، كما يرى المؤرخون أن الهكسوس حكموا مصر في أسرتين هما الخامسة عشرة، والسادسة عشرة، ثم انقضى حكمهم بقيام الدولة الحديثة التي استخلصت البلاد من قبضتهم والتي منها الأسرة الثامنة عشرة التي يرى معظم الدارسين أن موسى عليه السلام ظهر في عهدها.

وربما من الأدلة التاريخية على أن يوسف كان في عهد الهكسوس بلوغه مرتبة التمكين في الأرض، والسيطرة على خزائنها، لأن ذلك ما كان يصل إليه أجنبي واحد إلى مصر في عهد أيّ من الفراعنة الأصليّين. أما الهكسوس الغرباء، فليس بغريب عليهم أن

يختاروا مشرقيا من بينهم لهذا المنصب الخطر، ولاسيما إن كان صاحب رسالة، ودعوة إلى عبادة الإله الواحد دون الاعتراف بالآلهة المتعددة: ﴿يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ ءَأَرۡبَابٞ مُّتَفَرِّقُونَ خَيۡرٌ أَمِ ٱللَّهُ ٱلۡوَٰحِدُ ٱلۡقَهَّارُ ۝٣٩ مَا تَعۡبُدُونَ مِن دُونِهِۦٓ إِلَّآ أَسۡمَآءٗ سَمَّيۡتُمُوهَآ أَنتُمۡ وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلۡطَٰنٍۚ إِنِ ٱلۡحُكۡمُ إِلَّا لِلَّهِۚ أَمَرَ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُۚ ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلۡقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكۡثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعۡلَمُونَ﴾ يوسف 38-40.

ولو أعلن يوسف رسالة الحق هذه في عهد الفراعنة لعذّب، ولقتل، ولما نصب أمينا عن خزائن الأرض[19].

أما المكان الذي نسجت فيه وقائع القصة، وأحداثها فيبدو أنها تنطلق من عاصمة الهكسوس؛ إذ كانت تسمىّ "يوبسطة" في إقليم "الشرقية" أقرب أقاليم مصر إلى "سيناء"، وموضعها الآن بلدة "صاالحجر"، والنسبة إليها "الصاوي"، وهو موضع حيويّ قريب من الصحراء التي يمكن أن تكون مهربا عند المزيمة، ومهم للتبادل التجاري؛ إذ هو الذي سهّل للقافلة التي عثرت على يوسف من بيعه إلى أحد كبار المسؤولين في الدولة، وهو العزيز رئيس الشرطة[20].

اعتماد النظريّة السيميائية التواصليّة، والوظيفة المرجعيّة، والانتباهية[21]، والمعجميّة خاصة من شأنه أن يكشف عن الكوامن الدفينة، والأسرار التاريخيّة المضيئة للقصة،وأحداثها، إذ حيكت من لدن سارد كلّي"الإله"يتحرك بالمسرود ضمن نهج قويم لا شأن فيه لمنطق المصادفة، أو المفاجأة في النظام السردي[22].

المحركات الحيوية للقصة:

تقوم بنية الحبكة السرديّة في سورة يوسف عليه السلام على رؤية متينة تعتمد التسلسل المنطقي للزمن، وعلى طبيعة منطق العلاقات بين الشخصيات، حيث يقع

التدرج من موقف معين ينمو ويتطور حتى يبلغ به السارد "الإله" تبارك وتعالى درجة عالية من التوتر، ثم قد يرجع في حالة إياب إلى الأخذ بتلابيب موقف سابق، لبلورته، وللتقدم به إلى مساحة سرديّة من النص، أو الشروع في بناء موقف سرديّ جديد له صلة وثقى بالموقف العام للأحداث المسرودة.

والقصة في جملتها تنبني على شخصيّة رئيسة: يوسف عليه السلام؛ إذ هو الذي يبشر بالنبوة في منامه، ودبّرت له المكيدة، وألقي في غيابة الجب، وبيع للعزيز، وروود عن نفسه، وسجن، وهو الذي فسّر رؤيا الملك، وتولى الإشراف على خزائن الأرض، وجعله الله يكيد لإخوته، وكشف لهم سرّه، وأمر بإحضار أبويه إلى مصر، وغفر لإخوته خطيئتهم، فكان يحق الشخصية المحوريّة في المنظومة السرديّة، وباقي الشخصيات التي ذكرت في القصة: "يعقوب عليه السلام، الإخوة الكبار، الأخ الصغير، أفراد القافلة السيارة، العزيز، امرأة العزيز، النسوة في المدينة، الفتيان (رفيقا السجن)، الملك، فتيا يوسف، وخدمه كانت، قد قامت بوظائف ثانويّة، فأسهمت في خدمة الشخصيّة المحوريّة "يوسف عليه السلام"، ومن نمو الأحداث، وإبرازها، وتطويرها حتى صارت القصة مترابطة ترابط محكما[23]، فكانت البداية خطيئة، وآخرها مغفرة، وما بينهما صراع حاد تجلى في شكل ثنائيات متضادة: "الحب والكره"، و"الشهوة والفضيلة"، و"الرق والسيادة"، و"الخمول والتفوق"، و"الفشل والنجاح"، و"اليأس والفرح"، و"المرض والشفاء"، وهي أزواج دنيا[24] قامت على نظام التقابل، والتضاد، فأعطت للمنظومة السرديّة شحنا إضافيا، وللقصة عامة ثراءها، وعمقها الدلالي.

وهكذا يبدوا مسار الحبكة للبنية السرديّة من حيث الترتيب الزمنيّ يتدرج من طفولة يوسف عليه السلام إلى بلوغه أشده حتى رجولته تدرجا زمنيا لا تسبق مرحلة متأخرة منه مرحلة متقدمة في الترتيب الزمني، كما كانت الأحداث الفرعيّة ذاتها تتدرج منطلقيا مع نمو يوسف، فمن الرعي إلى حمله رقيقا، إلى بلوغه أشده، إلى افتتان امرأة العزيز، إلى دخوله السجن، وولايته الإشراف على خزائن الأرض، واستقدام أبويه من مصر.

وسير الأحداث هذه في سورة يوسف وفق منطق محكم ليس لمجرد القصص، بل كانت الأحداث متسلسلة في حلقات متميزة بالحبكة، والعضويّة: إذ تدور حول أبناء الضرائر، والمحبة، والحقد، والكيد، والشهوة، والعفة، وتفسير الرؤيا، والعقوبة، والبراءة، والظلم والإنصاف[25].

والقصة على الرغم من أن مدخلها كان حواريا: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ۝٤ قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا۟ لَكَ كَيْدًا﴾ يوسف 4-5.

فإنها تنزع إلى السرديّة الاستعراضيّة وتزاوج بينها، وبين الحوار في تشكيل بنيتها، فالسارد "الإله" عزّ وجلّ يسجل مباداته السرديّة بمسكة مباشرة بجبل القص يقول الله تعالى: ﴿لَّقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِۦٓ ءَايَٰتٌ لِّلسَّآئِلِينَ﴾ يوسف 7؛ إذ التدخل السرديّ هنا، وإن تضمن الحوار، فإنه يسرد الحدث، ينقله، ويروي فحواه، فالحوار المندرج في السياق القرآني هو فعل نقلي ترويه السرديّة، ويخبر عنه السارد الإله[26].

تمفصلات البنية القصصية[27]:

إن في سورة يوسف آيات دالّة بأحوالها على أسرار الخطاب القرآنيّ، وإرادة الله المطلقة، فالوحدات السيميائيّة هي علامات[28] ناطقة مفصحة بنفسها عن كلام الله الإعجازيّ، ومعبّرة عن قدير وحده له ملك السموات، والأرض السارد الكلّي الإله في قصة يوسف، وقد بدت لنا من حيث بنيتها، ونظامها السرديّ كاملة تتمفصل في ثمانية تمفصلات، لكل تمفصل وحداته التي هي نوايا ت مركزيّة تنطلق منها عمليات القصص والسرد في الإخبار، وتبليغ الرسالة.وقد وزّعنا الدراسة بحسب التمفصلات على ثمانية مباحث.

المبحث الأول

التمفصل الأول الوحدات السيميائيّة الدالة على بداية النبوة

تسهم العلامة بعدّها وحدة أساسة بصورة حسيّة في تنمية الحدث السرديّ، وفي ربط المتلقي بأهداف الرسالة؛ إذ تتميز في القصة بحسب موقعها الحيويّ بالإبلاغ، والإفصاح، والإيحاء وإليك أبرز حقل الوحدات السيميائيّة الدالّة في التمفصل الأول: "الشيطان، الإنسان، يعقوب، إبراهيم، إسحاق، الأخوة، الرقم 11، الكواكب، الشمس، القمر".

يروي السارد الإله تبارك وتعالى: ﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لِلۡإِنسَٰنِ عَدُوّٞ مُّبِينٞ﴾ يوسف (5)، ويظهر أنّ الاتهام موجّه إلى الشيطان و هي أداة سيميائيّة، و ليس إلى الإنسان من حيث هو علامة، وهو صانع العلامة لأنّ الإخوة هم أبناء نبيّ ماكانوا ليسلكوا سلوك المجرمين إلاّ أن يرغموا على ذلك بفعل الدّوافع المركّبة في النّفس البشريّة، ونعدّ هذه العلامات عناصر لسانية مساعدة لدعامات البنية السرديّة[29] في الخطاب القرآني من حيث إنّ الكواكب، الشمس، القمر، الإخوة في قوله تعالى ﴿إِذۡ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيۡتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوۡكَبٗا وَٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَ رَأَيۡتُهُمۡ لِي سَٰجِدِينَ﴾ يوسف (3)، هي وحدات سيميائيّة متصلة بالبناء السرديّ للقصة، بشائر، فأحد عشر كوكبا إشارة إلى إخوة يوسف، والشمس، والقمر إشارة إلى الأبوين، وفعل السجود إشارة إلى ما سيكون عليه يوسف؛ إذ سيؤتى العلم، والحكم وكذلك أدرك المتلقي[30] يعقوب عليه السلام؛ لأنه كان عليما بتأويل الرؤيا، فتملكه الخوف على يوسف عليه السلام، ونصحه بألا يقصص رؤياه على إخوته حتى لا يكيدوا له كيدا.

المبحث الثاني

التمفصل الثاني (الوحدات السيميائية الدالة على كيد الأقارب)

تنمو الأحداث، وتتطوّر، وتتجدّد المواقف، فتتوتر العلاقات بين الشخصيات، وتصطدم القيم، ويتعمق الحوار، فتتنوّع الوسائل السيميائيّة الشاحنة للسرد[31]، والعمليّات الإخباريّة، فبشرى حقل العلامات الدالة على كيد الأقارب(الأهل)، وإليك أبرزها:"الأرض، الوجه، الجب، السيارة، الذئب، المتاع، القميص، الدلو، الدم، الغلام، الدّراهم".

والناظر إلى هذه العلامات الدّالة من خلال بناها القصصيّة يدرك أنّ السارد الإله سبحانه وتعالى يحرّك الشخصيات في القصة، ويدفعهم إلى القيام بأفعال دون غيرها، فقد استجاب الإخوة لأخيهم الأكبر- كما يبدو- ففضلوا "الجب"على القتل، أو الطرح أرضا: ﴿إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰٓ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ۝٨ ٱقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ ٱطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِنۢ بَعْدِهِۦ قَوْمًا صَٰلِحِينَ ۝٩ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَٰعِلِينَ﴾ يوسف 8-10.

ولفظة "الجبّ" هاهنا- فيما نقدر- هي مركز النقل الدلاليّ، ونواة النسيج السرديّ السيميائي، إذ حضورها في المحور الإدراجيّ يجعلها من الوحدات المفصلة أو المختارة، فدلالاتها الحافة[32] متصلة بالارتواء، والعيش، والحياة، والأمل، والمعجزة الإلهية، فيوسف عليه السلام يرمى في غيابة "الجبّ"، ويبدو أنه احتضنه بفضل الله كالأم الحنون، فكان أمنا كما كان غار حراء بالنسبة لمحمد صلى الله عليه وسلم، وكان بردا، وسلاما كما كان الأخدود، وناره الملتهبة التي ألقي فيها سيدنا إبراهيم عليه السلام.

وتشرب العلامات الأخرى كالعصبة، والوجه، والأب، والسيارة من معاني النواة السيميائيّة: "الجب"، فتسهم في إثراء الدلالة، وتعميق الرؤية، وتنويع الوسائل السرديّة.

أمّا لفظة "الذّئب" فقد احتلّت موقعا حيويا في قوله تعالى: ﴿قَالُواْ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّا ذَهَبۡنَا نَسۡتَبِقُ وَتَرَكۡنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّئۡبُۖ وَمَآ أَنتَ بِمُؤۡمِنٖ لَّنَا وَلَوۡ كُنَّا صَٰدِقِينَ﴾ يوسف (17).

تنزل العلامة: "الذئب" في هذا الخطاب القرآني منزل السداد، إذ وظفت بإحكام، ودقّة من لدن السارد الإله تبارك وتعالى ومن حيث هي وحدة سيميائيّة قد رمزت إلى الخبث، والمكر، والكيد، والخيانة، ومخالفة العهد، وهي كلّها صفات ذميمة تمثل الدلالات التي تغذت منها لفظة "الذئب"، وارتوت، ويبدو أنّ الإنسان قد انتقلت إليه من هذا الحيوان؛ لذا قيل الإنسان ذئب لأخيه الإنسان، فهل كان الإخوة ليوسف ذئابا؟

وتتشكل الأحداث، فتنمو، وتتطور حتى يطل الخطاب السرديّ السيميائي على حالة تتعقد فيها المواقف، وتتشابك فيها ملابسات الحبكة، فتغدو رمزا يعبّر عن رمز، وإشارة تحيل إلى إشارة، فيصطدم المتلقي بلفظة "قميص"في قوله تعالى ﴿وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٖ كَذِبٖۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرٗاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾ يوسف (18).

والقميص من حيث هو وحدة سيميائية نواه في الفعل السرديّ جاءت متصلة بالدم، والكذب، والأفعال الشنيعة في البنية السطحية، ودالة على الإرهاب، والرعب، والإجرام والقتل في البنية العميقة[33].

وتتفاعل العلامات الأخرى المدرجة في حقل الوحدات السيميائيّة الدالة على كيد الأهل كالسيارة، والمتاع، والدلو، والغلام، والبضاعة، والدراهم، فتنصهر كلّها في

الأحداث المرويّة، وتسهم في تحريك انفعالات المتلقي، وفي تشويقه إلى سماع القصة، ويبدو أن السرد بها قد ازداد إثارة، وتأثيرا، وتقبلا واستجابة. فالأمر عالق بكيد الأهل، وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند.

المبحث الثالث

التمفصل الثالث (الوحدات السيميائة الدالة على كيد الأجانب)

تتواصل الأزمات، والنكبات، فما إن تنتهي أزمة حتى تحلّ على يوسف أزمة أخرى، أو نكبة من النكبات القاسية الأليمة؛ إذ بعد كيد ذوي القربى يأتي كيد الأجانب(الخصوم)، فيوجه يوسف صعوبات، ومتاعب كادت تعصف به لولا أن تدخل الفاعل الكليّ السارد الإله تبارك وتعالى، إذ أنقذه إنه من عباد الله الصالحين فقد ألقي يوسف في غيابة الجب، وكذب الإخوة، إذ عرضوا على أبيهم قميصا مخضبا بدم كذب، فلم يصدقهم الأب، ولم يرد كشف أمر كيدهم، فكان يعلم مما علمه الله أن يوسف سيكون له شأن، وتخضع له الناس، ويجسد له أحد عشر كوكبا، والشمس، والقمر، لذا رفع الأب يعقوب عليه السلام شكواه، وحزنه إلى الله: ﴿إِنَّمَآ أَشْكُواْ بَثِّى وَحُزْنِىٓ إِلَى ٱللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ يوسف (86).أي أنه كان يعلم أن يوسف حيّ يرزق نقد جاءت السيارة كما يروي السارد الإله بأسلوب رائع: ﴿وَجَآءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُۥ ۖ قَالَ يَٰبُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَٰمٌ ۚ وَأَسَرُّوهُ بِضَٰعَةً﴾ يوسف (19)، أسر يوسف، بضاعة، ونقل إلى مصر، وشري بثمن بخس، يقول تعالى: ﴿وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍۭ بَخْسٍ دَرَٰهِمَ مَعْدُودَةٍ﴾ سورة يوسف (20)، وبيع للعزيز. كان يوسف صغيرا غير قادر على تحمل

مشقة العمل؛ لذا لم يبالغ أصحاب القافلة في ثمنه: ﴿وَكَانُوا۟ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ﴾ يوسف (20).انتبه العزيز إلى أهميّة الغلام؛ إذ قد ينتفع به أو يتّخذه ولدا كما كشف السارد الإله عن نيته: ﴿عَسَىٰٓ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُۥ وَلَدًا﴾ يوسف (21).

وهكذا انتقل يوسف من بيت أبويه إلى الجبّ، ومن الجبّ إلى بيت العزيز ترعاه امرأة في شرخ الشباب، تحنو عليه، وقد مكن الله له، وعلّمه تأويل الأحاديث فضلا من الله سبحانه وتعالى، فهو وليّ الذين آمنوا، وناصر الضعفاء من عباده حتى بلغ أشدّه فزاده من فضله، وأتاه حكما، وعلما، وحملنه عبء الرسالة، والدعوة إلى عبادة الله وحده.

وقد كانت امرأة العزيز شابة، وفارق السن- كما يرى المفسرون[34]- لا يتجاوز السنوات العشر، فلما بلغ أشدّه أحستِ المرأة في نفسها ميلا إليه، فكادت له، وبهذا تكون القصة قد انتقلت إلى موقف طريف تفاعل معه الأداء السردي في سياق إخباريّ قام فيه بوظيفة التحول، وتسريع حركة الزمن القصصي وذلك بضبط مسار الأحداث بسياقات إجماليّة انتقالية محرّكاتها هذه الإشارات المدرجة في حقل الوحدات السيميائيّة الدالة على كيد الخصوم: "مصر، المرأة، العزيز، الولد، البيت، الأبواب، القميص، النسوة، المتكأ، السكين، الأيادي، السجن، الفتيان".

وتتفجر أزمة في البيت، وتتوتر العلاقات بين الشخصيات فيه، ويتحوّل"البيت" من حيث هو علامة محوريّة في عمليات الإخبار السرديّة إلى غم، وهمّ، وقد كان من قبل سكينة، ودفءا، وحنانا، فقد كيد ليوسف، واتّهم، وظلم، يقول تعالى: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾ يوسف (23). يُعرض يوسف، ويرفض الرذيلة، والخيانة: ﴿قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّىٓ أَحْسَنَ مَثْوَاىَ﴾ يوسف (23).الرد على الإحسان بإحسان، وكذا يوسف: ﴿إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ﴾ يوسف (23).

لكـن عنـصر الـسوء الشديد الذي كان يحرّك نفس المرأة لم يتركه وحاله، فقد كان بـين فتـنة عنـيفة تدفـع، وفـضيلة تـصد حتـى كاد يستجيب لها لو لا أن رأى برهان ربّه: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ ۖ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَـٰنَ رَبِّهِۦ ۚ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ ٱلسُّوٓءَ وَٱلْفَحْشَآءَ ۚ إِنَّهُۥ مِنْ عِبَادِنَا ٱلْمُخْلَصِينَ﴾ يوسـف (24).فقد رأى يوسف علامات ربّه، فتنـبّه، ثمّ انطلق يجري إلى الباب يريد الخروج، ولحقت المرأة به، فأمسكت بظهره، وشدّته من القميص حتى مزّقته وحين فتح الباب أدركت زوجها أمامه.

وينـسج الـسارد الإله بأسلوب شيّق انطلاقا من الوحدة السيميائيّة "قميص" خيوط القـصة الـتي بلـغ فـيها توتـر العلاقـات بين الشخصيات ذروته: ﴿وَٱسْتَبَقَا ٱلْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُۥ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا ٱلْبَابِ﴾ يوسف(25).

ومـن هـنا تـبدو أهمـية الـوحدة الـسيميائيّة "قميص" مـن حيث شكّلت حضورا ملحـوظا في سورة يوسف؛ إذ كانت نواه محوريّة في حقل الوحدات السيميائيّة الدالة على كـيد الأهـل، فقـد اهـتدى يعقـوب علـيه الـسلام إلى فـكّ شفرتها، ففطن إلى كيد أبنائه، وادعـاءاتهم الـباطلة: ﴿وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾ يوسـف (18).ونقـدر في هـذا الموقـف العجيب أن يكون "القميص" من حيث هو وحدة سيميائيّة حجة ليوسف لا عليه، فالـسارد الإلـه تـبارك وتعـالى يروي أن المرأة حاولت بمكرها قلب دلالة الحدث باستثارة حمية زوجها، وتضليله للانتقام من يوسف، فأرادت إيهامه أن يوسف حاول الاعتداء على أهله: ﴿قَالَتْ مَا جَزَآءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوٓءًا إِلَّآ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ يوسف (25)، ورفـض يوسـف الاتهـام، وشـهد شـاهد من أهلها شهادة مبنية على المنطق، وتنطلق من العلامـة "قمـيص"، فأشـار بـأن القـد مـن قبل علامة دالة على المقاومة، وأما القد من دبر فعلامـة دالـة على الملاحقة، وقد بانت الحجة للزوج من حيث كان القميص قد من دبر،

يقول الله تبارك وتعالى: ﴿قَالَ هِىَ رَٰوَدَتْنِى عَن نَّفْسِى ۚ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَآ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴿٢٦﴾ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ﴿٢٧﴾ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيْدِكُنَّ ۖ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴿٢٨﴾ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَٰذَا ۚ وَٱسْتَغْفِرِى لِذَنۢبِكِ ۖ إِنَّكِ كُنتِ مِنَ ٱلْخَاطِـِٔينَ﴾ يوسف (26-29).

هكذا مال الرجل الزوج إلى الستر، والعفو عنهما، لكن الأمور انكشفت وشاع الخبر في المدينة، وتناقلته الألسن: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِى ٱلْمَدِينَةِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ تُرَٰوِدُ فَتَىٰهَا عَن نَّفْسِهِۦ ۖ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا ۖ إِنَّا لَنَرَىٰهَا فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ﴾ يوسف (30).

فلم تطق امرأة العزيز كلام الناس، وكلام النسوة خاصة ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ﴾ يوسف (31). أرادت أن تريهن البرهان في فتاها، فأحضرته، وكان يوسف بحق آية للناظرين.

و تكشف الوحدة السيميائيّة: "السكين" عن موقعها في قصة يوسف عليه السلام إذ هي من منظار الدلاليات[35] تمثل البنية الدلالية المركزيّة[36] أي المشترك الدلاليّ المعروف عند مستعملي اللّسان، فالسكين متصلة بمعاني الذبح، والقتل، والدم، والتقطيع، وكل هذه الدلالات لها وقع في نفس المتلقي؛ إذ تنشط انفعالاته، وتوقظ انتباهه فيكون مستعدا لاحتضان الرسالة، وتقبلها، والتفاعل معها. أما بنيتها الدلالية الهامشية فتوحي- فيما نقدر- إلى معاني القسوة الشديدة، والكره الدفين وحبّ الانتقام، وكلها صفات استولت على امرأة العزيز في هذا الموقف.

وخـرج يوسـف علـيهن، وكـان آية من آيات الله في الجمال، وهن كن منشغلات بتقشير الفواكه: ﴿فَلَمَّا رَأَيۡنَهُۥٓ أَكۡبَرۡنَهُۥ وَقَطَّعۡنَ أَيۡدِيَهُنَّ وَقُلۡنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٞ كَرِيمٞ﴾ يوسف (31)، ولما رأت المرأة الأيادي مجروحة بالسكاكين، والعيون شاخصة إلى يوسف علمت- كما يبدو- أنها على حق، وهنّ على باطل، ووقتها كما أشار القرآن: ﴿قَالَتۡ فَذَٰلِكُنَّ ٱلَّذِي لُمۡتُنَّنِي فِيهِ﴾ يوسف (31).

وقـد شجعها هذا الموقف الجديد على ملاحقة يوسف وإجباره على فعل الرذيلة، فـتقول: ﴿وَلَئِن لَّمۡ يَفۡعَلۡ مَآ ءَامُرُهُۥ لَيُسۡجَنَنَّ وَلَيَكُونٗا مِّنَ ٱلصَّٰغِرِينَ﴾ يوسف (32). ويبرز الـسرد القرآنـي بأسـلوب أخـّاذ بـأن المرأة فعلت ما صرحت به للنسوة حتى: ﴿قَالَ رَبِّ ٱلسِّجۡنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدۡعُونَنِيٓ إِلَيۡهِۖ وَإِلَّا تَصۡرِفۡ عَنِّي كَيۡدَهُنَّ أَصۡبُ إِلَيۡهِنَّ وَأَكُن مِّنَ ٱلۡجَٰهِلِينَ﴾ يوسف (33).وتتواصل الملاحقة، والتهديد غير أن الله سبحانه وتعالى استجاب ليوسف، وصرف عنه كيدهن: ﴿فَٱسۡتَجَابَ لَهُۥ رَبُّهُۥ فَصَرَفَ عَنۡهُ كَيۡدَهُنَّۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡعَلِيمُ﴾ يوسف (34).

وشـاع في المديـنة خبر الفضيحة، والعزيز يعلم براءة يوسف، لكنه رأى أن يدخله الـسجن، لـيمحو العـار، ويـوهم الناس أن يوسف معتد، وزوجته بريئة، يقول الله تبارك وتعالى: ﴿ثُمَّ بَدَا لَهُم مِّنۢ بَعۡدِ مَا رَأَوُاْ ٱلۡأٓيَٰتِ لَيَسۡجُنُنَّهُۥ حَتَّىٰ حِينٖ﴾ يوسف (35).

وتـنمو الأحـداث، وتـتطور المواقف، وتتعقد العلاقات بين الشخصيات، فتتوتر، وتـتحطم الدوافـع، والـرغبات، فيدخل يوسف السجن، وينتقل من لين الحياة إلى قساوة الـسجن، ويـسرد القـرآن الكـريم الأحداث بدقة، فيقول: ﴿وَدَخَلَ مَعَهُ ٱلسِّجۡنَ فَتَيَانِ﴾ يوسف (36).

تبدو كلمة "السجن" في هذه الآية- والله أعلم- أنّها وحدة سيميائيّة محوريّة في عمليّات السرد، والإخبار؛ إذ دلالاتها المركزيّة كالحبس، وفقدان الحرية، والظلم، والطعن في الشرف معان مشتركة حاضرة في ذهن المتلقي، أمّا معانيها الحافة فهي الدلالات الهامشية المتصلة بالأمل، والانطلاقة الجديدة، والثبات، والحكم، والعلم، والدعوة إلى عبادة الله سبحانه وتعالى، ومن ثمة فعلامة "السجن" من حيث هي كيان سيميائي قد شحنت بكل هذه الإيحاءات، ومعانيها الحافة، وكانت مؤشرا أنزل يوسف منزل صدق؛ إذ فيه أنعم الله تعالى على يوسف بنعمة العلم، وتأويل الأحاديث، وكان من قبل غير محترف في تفسير الرّؤيا.

المبحث الرابع

التمفصل الرابع (الوحدات السيميائيّة الدالة على الإعجاز)

ينتقل السرد ببراعة فائقة إلى وصف أحداث جديدة ومواقف معقدة تتميّز بالصعوبة، والإعجاز، فقد دخل إلى السجن مع يوسف فتيان، وقد رأى كلّ منهما رؤيا قصّها على يوسف: ﴿قَالَ أَحَدُهُمَآ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَعۡصِرُ خَمۡرٗاۖ وَقَالَ ٱلۡأٓخَرُ إِنِّيٓ أَرَىٰنِيٓ أَحۡمِلُ فَوۡقَ رَأۡسِي خُبۡزٗا تَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِنۡهُۖ نَبِّئۡنَا بِتَأۡوِيلِهِۦٓۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ﴾ يوسف (36).

ويبدو أن يوسف لم يكن محترفا في تفسير الرؤيا، لذا راح يدعو الفتيين إلى عبادة الله، ﴿قَالَ لَا يَأۡتِيكُمَا طَعَامٞ تُرۡزَقَانِهِۦٓ إِلَّا نَبَّأۡتُكُمَا بِتَأۡوِيلِهِۦ قَبۡلَ أَن يَأۡتِيَكُمَاۚ ذَٰلِكُمَا مِمَّا عَلَّمَنِي رَبِّيٓۚ إِنِّي تَرَكۡتُ مِلَّةَ قَوۡمٖ لَّا يُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَهُم بِٱلۡأٓخِرَةِ هُمۡ كَٰفِرُونَ ٣٧ وَٱتَّبَعۡتُ مِلَّةَ ءَابَآءِيٓ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡحَٰقَ وَيَعۡقُوبَۚ مَا كَانَ لَنَآ أَن نُّشۡرِكَ بِٱللَّهِ مِن شَيۡءٖۚ ذَٰلِكَ مِن فَضۡلِ

ٱللَّهِ عَلَيْنَا وَعَلَى ٱلنَّاسِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَشْكُرُونَ ﴿٣٨﴾ يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجْنِ ءَأَرْبَابٌ مُّتَفَرِّقُونَ خَيْرٌ أَمِ ٱللَّهُ ٱلْوَٰحِدُ ٱلْقَهَّارُ ﴿٣٩﴾ مَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِهِۦٓ إِلَّآ أَسْمَآءً سَمَّيْتُمُوهَآ أَنتُمْ وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَٰنٍ ۚ إِنِ ٱلْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ ۚ أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوٓا۟ إِلَّآ إِيَّاهُ ۚ ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلْقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ يوسف (37-40).

وهنا تنكشف وظيفة الوحدات السيميائيّة، وتبرز أهميّتها في المنظومة السرديّة ذلك أنّ"الخمر، الرأس، الخبز، الطير" كلّها إشارات اندرجت في سياق حديث العلامة عن العلامة، لذا فضل يوسف عليه السلام تقديم الدعوة إلى عبادة الله على التأويل فما فهم الفتيان غرضه.

وحكمة الإعجاز هاهنا في الخطاب القرآني هو الكلام الرّائع، إذ كلما كان صعبا متحديا للمتلقي تاقت النفس إلى معرفة سره، ورؤيا الأحلام خاصة.

وتتنامى حلقات السرد، وتتطور الأحداث بسرعة، فيجد يوسف نفسه أمام خطاب آخر عجز الملك، ورجاله عن تفسيره، يقول الله عزَّ وجلَّ: ﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّىٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَٰىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾ قَالُوٓا۟ أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍ ۖ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ ٱلْأَحْلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ﴾ يوسف (43-44).

الوحدات السيميائيّة التي أعجزت الملأ: "العدد7، البقرات السمان، السبع عجاف، السبع سنبلات الخضر، السبع سنبلات اليابسات"، ومن حيث كانت هذه العلامات شفرات، وسننا مغلقة لا يقدر عليها إلاّ من أوتي علما من فضل الله، لذا أفصح الملأ عن عجزهم فقالوا: ﴿وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ ٱلْأَحْلَٰمِ بِعَٰلِمِينَ﴾ يوسف (44).

المبحث الخامس

التمفصل الخامس (الوحدات السيميائيّة الدالة على العلم)

تظهر في هذا التمفصل النعمة التي أنعم بها الله سبحانه وتعالى على يوسف عليه السلام؛ إذ خصّه بتأويل الأحاديث؛ لذا نجد يوسف عندما انتهى من الدعوة إلى عبادة الله توجّه إلى صاحبيه، فقال: ﴿يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسۡقِي رَبَّهُۥ خَمۡرٗاۖ وَأَمَّا ٱلۡأٓخَرُ فَيُصۡلَبُ فَتَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِن رَّأۡسِهِۦ﴾ يوسف (41).

وهكذا أحسن يوسف بفضل الله فك شفرة الوحدات السيميائية: "الخمر، الرأس، الطير"، فنجا الأول، وهلك الثاني، وكانت العلامة: "الخمر" مؤشرا لاستمرار النماء، والعطاء، والسقي في قصر الملك، وكانت الإشارة "الطير" علامة للفناء، والتلاشي، والتآكل.

وفي سياق هذه الأحداث، والصراع بين الحق، والباطل، والعدل، والظلم، والحياة والموت أحسّ يوسف عليه السلام، وهو في السجن بمرارة الأيّام، وقساوتها من حيث أَلَم، وظُلم، وسُجن، وقد ظهر له أن الفتى الناجي قد يعينه على الخروج من السجن، فبادر ﴿وَقَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُۥ نَاجٖ مِّنۡهُمَا ٱذۡكُرۡنِي عِندَ رَبِّكَ﴾ يوسف (42). ولكن ما رمى يوسف؛ إذ رمى فنسي الفتى، يقول السارد الإله تبارك وتعالى: ﴿فَأَنسَىٰهُ ٱلشَّيۡطَٰنُ ذِكۡرَ رَبِّهِۦ فَلَبِثَ فِي ٱلسِّجۡنِ بِضۡعَ سِنِينَ﴾ يوسف (42).

والله يمهل، ولا يهمل، إذ وافر الأسباب ليوسف حتى يخرج من السجن، فكانت رؤيا الملك التي عجز الملأ عن تأويلها المنقذ له، إذ بحث الملك عمن يفسر له رؤياه فما وجد وفي تلك الأثناء تذكر السجين الناجي، وكان ساقيا للملك أنّ سجينا من الرقيق

يحسن تأويل الأحلام، فطلب أن يؤذن له في عرض رؤيا الملك على يوسف: ﴿وَقَالَ ٱلَّذِى نَجَا مِنْهُمَا وَٱدَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا۠ أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِۦ فَأَرْسِلُونِ ﴿٤٥﴾ يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِى سَبْعِ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ لَّعَلِّىٓ أَرْجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ يوسف (45-46).

هـذا الخطـاب القرآنيّ الإعجازيّ وحداته السيميائية الأساسة: "العدد 7، البقرات السمان، السبع العجاف، السبع سنبلات الخضر، والأخر اليابسات".

يـنطلق يوسف عليه السلام في فك رموز هذه العلامات المعقدة بفضل الله، فيبدأ خطابه بالإرشاد، والنصح يقول: ﴿تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِى سُنۢبُلِهِۦٓ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ ﴿٤٧﴾ ثُمَّ يَأْتِى مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴿٤٨﴾ ثُمَّ يَأْتِى مِنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ ٱلنَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ﴾ يوسف (47 - 49).

لقـد نجـح يوسف عليه السلام في تفكيك سنن العلامات، والكشف عن محتويات الـوحدات الـسيميائيّة، فكانت من السهولة بمكان؛ إذ عندما سمعها الملك أحسّ أنّه الحق فأعجب بالرقيق السجين، وطلب بإحضاره: ﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ ٱئْتُونِى بِهِۦ﴾ يوسف (50).

لكـن يوسـف أبـى؛ إذ هـو في الـسجن متّهم بالاعتداء على شرف امرأة العزيز، وتـرك في السجن بضع سنين، ففكر في إعادة النظر في براءته، وطالب باسترداد حقّه، وقد استجاب الملك له.

المبحث السادس

التمفصل السادس (الوحدات السيميائية الدالة على البراءة وإعادة الاعتبار)

قد ترك يوسف في السجن عدّة سنوات مثقلا بتهمة الشرف، وفساد الأخلاق، فلو خرج بأمر الملك لظلت التهم لاصقة به، فلا يصدّقه أحد؛ لذا طالب بإعادة النظر في الاتهامات التي وجّهت إليه، للتبرئة، ﴿فَلَمَّا جَآءَهُ ٱلرَّسُولُ قَالَ ٱرْجِعْ إِلَىٰ رَبِّكَ فَسْـَٔلْهُ مَا بَالُ ٱلنِّسْوَةِ ٱلَّٰتِى قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ ۚ إِنَّ رَبِّى بِكَيْدِهِنَّ عَلِيمٌ﴾ يوسف(50).

الالتفات إلى الماضي من جديد، والرجوع إليه هي خاصية فنيّة رائعة في الطرح السينيائي؛ إذ يوصف ذلك بالارتداد[37] في الفعل السرديّ، وهو الرجوع إلى فكرة ذكرت في سياق ما، فأرجىء تقديمها لغاية فنّية منها حب المزج بين الماضي والحاضر، وإدماج أحدها في الآخر بطريقة تعطي الحيويّة، والحركة المتجددة في السرد.

ويبدو أنّ المتلقي قد أحسّ بهذه النقلة الفنّية الرائعة في قصة يوسف؛ إذ أرجعته من جديد إلى حادثة كان فيها الضحية يوسف عليه السلام، من حيث اتّهم بالاعتداء على شرف امرأة العزيز، ولم ينصفه ربّه، ولا النسوة، وهكذا تطفو لفظة "النسوة" بعدّها وحدة سيميائية على الخطاب القرآني؛ إذ يوسف يعول عليهن، لأن هنّ أدنى إلى قول الحق من الزوجة فأرسل الملك إليهنّ، وإلى امرأة العزيز، فأحضرن، ولما مثلن بين يديه: ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَٰوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِۦ ۚ قُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوٓءٍ﴾ يوسف (51)، وأنّ ضمير المرأة استيقظ، ودواعي الحقّ فيها تحرّكت، فاعترفت بذنبها، وبرّأت يوسف: ﴿قَالَتِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْـَٰٔنَ حَصْحَصَ ٱلْحَقُّ أَنَا۠ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ وَإِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ۝ ذَٰلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّى لَمْ أَخُنْهُ بِٱلْغَيْبِ وَأَنَّ ٱللَّهَ لَا يَهْدِى كَيْدَ ٱلْخَآئِنِينَ﴾ يوسف (51-5).

وهكذا تثور "المرأة" على نفسها الأمّارة بالسوء، فتهشم قواعدها، وأوامرها، ومن حيث هي وحدة سيميائية في المنظومة السرديّة نجدها تتحرك لتخترق الفصوص، وقد برزت على سطح الخطاب، وكشفت عن معاني: "الشجاعة، والصراحة المطلقة، والحق، والتبرئة، وقد برأ الله يوسف مما كادت له امرأة العزيز، وعلم الناس أنه سجن ظلما، وحسبه أنّه وصف في السجن بالصديق: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ﴾ يوسف (46).

ولما أدرك الملك أهميّة يوسف رأى أنه ينبغي الحرص عليه والانتفاع به ﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ ٱئْتُونِى بِهِۦٓ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِى ۖ فَلَمَّا كَلَّمَهُۥ قَالَ إِنَّكَ ٱلْيَوْمَ لَدَيْنَا مَكِينٌ أَمِينٌ﴾ يوسف (54).

ويفتح الله من خلال حلقات السرد المثيرة على يوسف فتحا مبينا؛ إذ ينقله من الرّق إلى السيادة، فيدخل إلى قلب الملك، ويعجب به، ويستخلصه لنفسه، ويوليه الإشراف على خزائن الأرض.

المبحث السابع

التمفصل السابع (الوحدات السيميائية الدالة على الحكم (الملك))

ينتقل السرد في هذا التمفصل من العسر، إلى اليسر، ويتدرج من الضعف إلى التمكين في الأرض: ﴿وَكَذَٰلِكَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِى ٱلْأَرْضِ وَلِنُعَلِّمَهُۥ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ﴾ يوسف (21). فقد أحسَّ يوسف بسريرته الصافية بسماحة الملك، وحاجته إليه في إدارة شؤون البلاد، نعرض عليه خدماته: ﴿قَالَ ٱجْعَلْنِى عَلَىٰ خَزَآئِنِ ٱلْأَرْضِ ۖ إِنِّى حَفِيظٌ عَلِيمٌ﴾ يوسف (55). فاستجاب له الملك، وبدأ معه السرد القرآني في نسج أحداث مثيرة، وعرض مواقف عجيبة، واستجابت الوحدات السيميائيّة أيضا، لتعبر عن معاني الحكم،

والملك: "الخزائن، الأرض، البضاعة، الكيل، أخو يوسف، المتاع، الأبواب، يعقوب، الجهاز، السقاية، الأوعيّة، الملك، القرية، العير، العرش".

تعلو الوحدة السيميائيّة: "خزائن الأرض"؛ فتهيمن، وتسمو من الوجهة السيميائية، فالأرض بحسب الطرح البلاغي هي نصبة أي حالة من الحالات الناطقة من دون لسان، والمشيرة من دون اليد، يقول الله تبارك وتعالى: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ۝١٧ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ۝١٨ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ۝١٩ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ﴾ الغاشية (17-20)، بنيتها الدلالية المركزية تعني أحد الكواكب المجموعة الشمسيّة، أو المعمورة التي يسكنها بنو أدم، أمّا معانيها الحافة فتشيرإلى أنّ مديّرها القدير، القهار، الرزاق هو وحده لا إله إلاّ هو يهب الملك لمن يشاء، والأرض من حيث هي وحدة سيميائية توحي بمعاني النماء والعطاء، والرزق، والتناقض كالحياة، والموت، والعدل والإنصاف، والحب، والكره، والرذيلة والفضيلة، والخطيئة، والمغفرة، والسوء، والتمكين، وقد مكّن الله ليوسف في الأرض، فتولّى الإشراف على خزائنها، فأدار شؤون الملك في السنوات الأربع عشرة سمانها، وعجافها، وكانت السنوات- كما ذكر القرآن- بحق عجافا، فأصابت مصر، ومن حولها، فكانت القوافل ترحل إلى مصر طلبا للعيرة من خلال التبادل السلعي، وكان يوسف يشرف بنفسه على تزويد القوافل، والاتفاق مع حملة تجارها، فيعقد معهم الصفقات،يأخذ منهم ما يعرضون، ويمدّهم بما اختزنه من غلّة الأرض، باعتماد حسابات دقيقة لا تضر بحاجات المصريين وكانت من بين القوافل الوافدة إلى مصر قافلة إخوته[38]: ﴿وَجَآءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُواْ عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُۥ مُنكِرُونَ﴾ يوسف (58).

وهكذا يحرك الإله السارد الشخصيات في القصة تحريكا لا مجال فيه للمصادفة، او المفاجأة أحداثها كلّها إثارة، وتشويق، وأسرار، ومكايد، يأمر الله سبحانه وتعالى يوسف

بـالاّ يكـشف أمره لإخوته حتى يبلغ غايته: ﴿وَلَمَّا جَهَّزَهُم بِجَهَازِهِمْ قَالَ ٱئْتُونِى بِأَخٍ لَّكُم مِّنْ أَبِيكُمْ ۚ أَلَا تَرَوْنَ أَنِّىٓ أُوفِى ٱلْكَيْلَ وَأَنَا۠ خَيْرُ ٱلْمُنزِلِينَ ۝ فَإِن لَّمْ تَأْتُونِى بِهِۦ فَلَا كَيْلَ لَكُمْ عِندِى وَلَا تَقْرَبُونِ﴾ يوسف (59-60).

تحتلّ الـوحدة الـسيميائية "أخ" في هـذا الخطـاب القرآنـي موقعا حيويّا؛ إذ وجّهها الدلالـيّ المركـزيّ يـشير إلى ابـن يعقـوب الأصـغر أو شقيق يوسف، أما وجهها الدلالي الهامـشي فيوحـي ليوسـف ومـن خلاله المتلقي بمعاني القساوة، والغيرة، والكيد، والمكر، والرمـي في غـيابة الجـب، وكـل هـذه المعانـي الحافة يعرفها يوسف، أنه ذاق طعمها المرّ، واحترق بنارها.

وقـد أوقـع يوسف بطلبه إخوته في إشكال ومأزق، فتشاوروا واستقرّ رأيهم على الاسـتجابة: ﴿قَالُوا۟ سَنُرَٰوِدُ عَنْهُ أَبَاهُ وَإِنَّا لَفَٰعِلُونَ﴾ يـوسـف (61)، وأمـر يوسف فتيانه أن يـردوا إلى إخـوته دون علمهـم مـا قدّموا من بضاعة على نيّة الاستبدال بها حبوبا، وكان يوسـف يـدرك أن إخوته إن وجدوا بضاعتهم ردت إليهم يطمئنون إليه، ويشجعهم ذلك علـى استحـضار الأخ الأصـغر[39]: ﴿فَلَمَّا رَجَعُوٓا۟ إِلَىٰٓ أَبِيهِمْ قَالُوا۟ يَٰٓأَبَانَا مُنِعَ مِنَّا ٱلْكَيْلُ فَأَرْسِلْ مَعَنَآ أَخَانَا نَكْتَلْ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ۝ قَالَ هَلْ ءَامَنُكُمْ عَلَيْهِ إِلَّا كَمَآ أَمِنتُكُمْ عَلَىٰٓ أَخِيهِ مِن قَبْلُ ۖ فَٱللَّهُ خَيْرٌ حَٰفِظًا ۖ وَهُوَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ﴾ يوســف (63 – 64). وقـبل الأب طلـب أبـنائه مـضطرا، ودعا الله أن يحفظه: ﴿وَلَمَّا فَتَحُوا۟ مَتَٰعَهُمْ وَجَدُوا۟ بِضَٰعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ ۖ قَالُوا۟ يَٰٓأَبَانَا مَا نَبْغِى ۖ هَٰذِهِۦ بِضَٰعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا ۖ وَنَمِيرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ ۖ﴾ يوسف (65).

علامة المتاع من حيث هي وحدة سيميائية تمثل مركز الثقل الدلالي، ومحور العملية السردية، والإخبارية؛ لأنها تحمل سرّ يوسف، فقد أقنع الإخوة أباهم بوجود أخيهم معهم؛ إذ يزيدهم ذلك كيل بعير؛ فاستجاب، ولكنه اشترط عليهم الأخذ منهم موثقا بأن يحافظوا عليه: ﴿قَالَ لَنْ أُرْسِلَهُۥ مَعَكُمْ حَتَّىٰ تُؤْتُونِ مَوْثِقًا مِّنَ ٱللَّهِ لَتَأْتُنَّنِى بِهِۦٓ إِلَّآ أَن يُحَاطَ بِكُمْ﴾ يوسف (66). فوعدوه بما طلب: ﴿فَلَمَّآ ءَاتَوْهُ مَوْثِقَهُمْ قَالَ ٱللَّهُ عَلَىٰ مَا نَقُولُ وَكِيلٌ﴾ يوسف (66).

وكان يعقوب بعاطفة الأبوة، وحنانه يوصي أبناءه بأن يدخلوا من أبواب متفرقة خوفا عليهم من هجوم يأخذهم بغتة، وهم مجتمعون: ﴿وَلَمَّا دَخَلُوا۟ عَلَىٰ يُوسُفَ ءَاوَىٰٓ إِلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إِنِّىٓ أَنَا۠ أَخُوكَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ﴾ يوسف (69). حفظ أخو يوسف السرّ، ولم يبحه لإخوته: ﴿فَلَمَّا جَهَّزَهُم بِجَهَازِهِمْ جَعَلَ ٱلسِّقَايَةَ فِى رَحْلِ أَخِيهِ ثُمَّ أَذَّنَ مُؤَذِّنٌ أَيَّتُهَا ٱلْعِيرُ إِنَّكُمْ لَسَـٰرِقُونَ ۝ قَالُوا۟ وَأَقْبَلُوا۟ عَلَيْهِم مَّاذَا تَفْقِدُونَ ۝ قَالُوا۟ نَفْقِدُ صُوَاعَ ٱلْمَلِكِ وَلِمَن جَآءَ بِهِۦ حِمْلُ بَعِيرٍ وَأَنَا۠ بِهِۦ زَعِيمٌ﴾ يوسف(70- 72).

يكشف الخطاب القرآني السرديّ هنا عن الوجه الجديد الذي آلت إليه القصة؛ إذ تشابكت أحداثها؛ وتعقّدت مواقعها، وتوترت العلاقات بين الشخصيات، فيوسف يكيد لإخوته، وأخو يوسف يزكي الاتهام بصمته، وحفظه السّر، والسقاية من حيث هي وحدة سيميائية تصير لغزا من الغاز القصة يعرف مفاتيحها السارد الإله تبارك وتعالى، ويوسف، وأخوه، وهكذا يتحقق الكيد بكيد، والبادي أظلم أو كما تدين تدان؛ لأنّ الدهر يومان يوم لك، ويوم عليك، فقد كاد الإخوة ليوسف، عليه السلام، وهنا يريد الله تبارك وتعالى من يوسف أن يكيد لإخوته، فاتهموا بالسرقة، فأنكروا، وأقسموا: ﴿قَالُوا۟ تَٱللَّهِ لَقَدْ عَلِمْتُم مَّا جِئْنَا لِنُفْسِدَ فِى ٱلْأَرْضِ وَمَا كُنَّا سَـٰرِقِينَ﴾ يوسف (73).

و بفضل هذه التقنية الرائعة: "الكيد" سنحت الفرصة للمنظومة السرديّة، وأحداثها المتشابكة أن تتقدم القصة خطوة إلى التّحدي الذي يكشف عن اتّهام مباشر: ﴿قَالُواْ فَمَا جَزَٰٓؤُهُۥٓ إِن كُنتُمۡ كَٰذِبِينَ﴾ يوسف (74). وقد أوحى الله إلى يوسف بأن يكون الحكم على ألسنتهم حتى يكون أعدل، وأرحم على أخيه: ﴿قَالُوا جَزَٰٓؤُهُۥ مَن وُجِدَ فِي رَحۡلِهِۦ فَهُوَ جَزَٰٓؤُهُۥۚ كَذَٰلِكَ نَجۡزِي ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ يوسف (75). وآل الأمر إلى يوسف: ﴿فَبَدَأَ بِأَوۡعِيَتِهِمۡ قَبۡلَ وِعَآءِ أَخِيهِ ثُمَّ ٱسۡتَخۡرَجَهَا مِن وِعَآءِ أَخِيهِ﴾ يوسف (76).

وقد بدا للناظرين، وكأن أخ يوسف سارق بحق، يقول الله تبارك وتعالى: ﴿كَذَٰلِكَ كِدۡنَا لِيُوسُفَۖ مَا كَانَ لِيَأۡخُذَ أَخَاهُ فِي دِينِ ٱلۡمَلِكِ إِلَّآ أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ﴾ يوسف (76)، فشريعة الملك أكثر قسوة وقد عوقب أخو يوسف بحسب العرف الذي نشأ فيه أبناء يعقوب وهو أن يجازى السارق، فيصبح رقيقا عند ملك صاحب المتاع مدة معينة وقد أراد الله سبحانه وتعالى يوضعهم في الموقف أن يعريهم، ويظهر صفة من صفاتهم الذميمة المترسبة في نفوسهم، وهي الكذب[40]، فقد كذبوا على أبيهم من قبل، وزعموا أنّ يوسف أكله الذئب، لذا بادروا إلى الكذب: ﴿قَالُوٓاْ إِن يَسۡرِقۡ فَقَدۡ سَرَقَ أَخٞ لَّهُۥ مِن قَبۡلُۚ فَأَسَرَّهَا يُوسُفُ فِي نَفۡسِهِۦ وَلَمۡ يُبۡدِهَا لَهُمۡۚ قَالَ أَنتُمۡ شَرّٞ مَّكَانٗاۖ وَٱللَّهُ أَعۡلَمُ بِمَا تَصِفُونَ﴾ يوسف (77).

وتعيد الوحدة السيميائية: "أخ" مراجعة الأحداث السابقة، والالتفات إليها لربط الماضي بالحاضر، فبعدوا الخيط هذا كأنّه صورة يعاد فعلها ببطء؛ للكشف عن وجه من أوجهها المثيرة، فتوحي إلى يوسف، ومن خلاله المتلقي بدلالات المكر، والخيانة، والكذب، وقسوة القلوب؛ إذ الأمر كان عالقا بوالد عجوز يستحق الرأفة، والرحمة، وبالأخ الصغير الذي يستحق العطف، والمحبة، فلم يجديهم الكذب هذه المرة نفعا، فغيروا

الأسلوب، وانتقلوا إلى الاستعطاف: ﴿قَالُواْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡعَزِيزُ إِنَّ لَهُۥٓ أَبٗا شَيۡخٗا كَبِيرٗا فَخُذۡ أَحَدَنَا مَكَانَهُۥٓۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ۝٧٨ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ أَن نَّأۡخُذَ إِلَّا مَن وَجَدۡنَا مَتَٰعَنَا عِندَهُۥٓ إِنَّآ إِذٗا لَّظَٰلِمُونَ﴾ يوسف (78-79).

وهـنا تـبرز العلامـة" العزيز"، فينطلق منها السرد، والحوار بين الشخصيات في بناء القـصة، فتحـتل مركـزا حـيويا في الإخبار؛ إذ العزيـز شـهد ما وقع ليوسف مع زوجته، والنـسوة، فعـوقب بالسجن ظلما، وهو في هذه الآيات يشهد مكر الإخوة، والكيد لأخي يوسـف، فـيحكم عليه بحسب شريعة الملك، فيؤخذ رقيقا عنده، وتتفاعل علامة "المتاع" مع العلامة الأولى تفاعلا إيجابيا، فتصير وحدة سيميائية دالة حسيا على أن يدا ما قد أخذتها، ووضـعتها في الرحل، وقد بدا للإخوة بعد لجوئهم إلى الكذب، والاستعطاف بأنهم وقعوا في مأزق: ﴿فَلَمَّا ٱسۡتَيۡـَٔسُواْ مِنۡهُ خَلَصُواْ نَجِيّٗا﴾ يوسف (80). وأحسّ كبير الإخوة بالذنب، وأهمية الموثق الذي أخذه عليهم أبوهم: ﴿قَالَ كَبِيرُهُمۡ أَلَمۡ تَعۡلَمُوٓاْ أَنَّ أَبَاكُمۡ قَدۡ أَخَذَ عَلَيۡكُم مَّوۡثِقٗا مِّنَ ٱللَّهِ وَمِن قَبۡلُ مَا فَرَّطتُمۡ فِي يُوسُفَۖ فَلَنۡ أَبۡرَحَ ٱلۡأَرۡضَ حَتَّىٰ يَأۡذَنَ لِيٓ أَبِيٓ أَوۡ يَحۡكُمَ ٱللَّهُ لِيۖ وَهُوَ خَيۡرُ ٱلۡحَٰكِمِينَ ۝٨٠ ٱرۡجِعُوٓاْ إِلَىٰٓ أَبِيكُمۡ فَقُولُواْ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّ ٱبۡنَكَ سَرَقَ وَمَا شَهِدۡنَآ إِلَّا بِمَا عَلِمۡنَا وَمَا كُنَّا لِلۡغَيۡبِ حَٰفِظِينَ ۝٨١ وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ٱلَّتِي كُنَّا فِيهَا وَٱلۡعِيرَ ٱلَّتِيٓ أَقۡبَلۡنَا فِيهَاۖ وَإِنَّا لَصَٰدِقُونَ﴾ يوسف (80 - 82).

تتجلـى هـنا جملة من العلامات الدالة، بعضها وظف واستعمل كالإخوة، الأب، يوسـف، الأرض، وبعـضها الآخـر جديـد كالقـرية، العـير، وهمـا وحـدتان سيميائيتان، نعـدّهما بـإذن الله حجة ارتكز عليها الأخ الأكبر في النص القرآنيّ كي يشهد بما علم، ولم يكـن للغـيب بحـافظ، وقد حرّك هذا الاعتذار شعور الأب الدّفين، فذكّره بآلامه القديمة،

فصحا في نفسه الاتّهام الأوّل، وكيد الإخوة ليوسف؛ لذا قال: ﴿بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ﴾ يوسف (18). وعاود الاتّهام مرّة أخرى: ﴿قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾ يوسف (83). غير أنّ ما ألمّ بيعقوب لا يطاق، فلم يستطع التماسك: ﴿وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾ يوسف (84).

البياض والعينان علامتان دالتان، إذ عبّرتا عن حالة يعقوب، وما لمّ به من الحزن حتى صار كظيما. أمّا الوحدة السيميائية "يوسف" بتوظيفها الجديد، ودلالاتها الحافة ذكّرت الإخوة بجرمهم القديم، فحرّكت مشاعرهم، ونشّطت ضمائرهم الراكدة، فتفاجأوا بخرجة أبيهم الذي تأسف على يوسف، ولم يتأسف على أخيه الصغير المتهم بالسرقة، فأيقظ فيهم ذلك عاطفة الغضب، فاحتجوا على أبيهم احتجاجا غير متأدّب: ﴿قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّىٰ تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ ﴿٨٥﴾ قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ يوسف (85-88).

وهنا يشير السرد القرآني إلى أنّ نفس يعقوب قد هدأت، فلجأ إلى الأمل، والرجاء من فضل الله، إذ قد يجمع شمل الأسرة، ويأتيه بهم أجمعين، فقال لابنائه: ﴿يَا بَنِيَّ اذْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَيْأَسُوا مِن رَّوْحِ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ لَا يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ﴾ يوسف (87).

وبدأ الإخوة بالحيّ الذي تركوه بمصر؛ لأنّ يوسف برأيهم في عداد الهالكين، فنظموا رحلة تجاريّة جعلوها مدخلا إلى استعطاف العزيز، فقد يتكرم عليهم بالعفو عن

أخيهم: ﴿فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَيۡهِ قَالُواْ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهۡلَنَا ٱلضُّرُّ وَجِئۡنَا بِبِضَٰعَةٖ مُّزۡجَىٰةٖ فَأَوۡفِ لَنَا ٱلۡكَيۡلَ وَتَصَدَّقۡ عَلَيۡنَآۖ إِنَّ ٱللَّهَ يَجۡزِي ٱلۡمُتَصَدِّقِينَ﴾ يوسف (88).

وهكذا تتاح الفرصة ليوسف في سياق وصلت أحداث القصة فيه إلى ذروتها، وبلغ السرد غايته، إذ يظهر السارد الإله المغزى من كيد الله ليوسف، فيذكّرهم بما كان لهم من الجرم والعدوان عليه، والتفريط فيه سابقا، وفي أخيه لاحقا: ﴿قَالَ هَلۡ عَلِمۡتُم مَّا فَعَلۡتُم بِيُوسُفَ وَأَخِيهِ إِذۡ أَنتُمۡ جَٰهِلُونَ﴾ يوسف (89).وتلقي الوحدة السيميائية: "يوسف" بظلالها المعنويّة، وإيحاءاتها العميقة على المتلقي، فتسترجع الذكريات، والأحداث وينقدح في أذهانهم أنهم أمام "علامة" صعبة الفهم، وبدأ الخطاب معهم بسؤال: ﴿قَالُوٓاْ أَءِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُۖ قَالَ أَنَا۠ يُوسُفُ وَهَٰذَآ أَخِيۖ قَدۡ مَنَّ ٱللَّهُ عَلَيۡنَآۖ إِنَّهُۥ مَن يَتَّقِ وَيَصۡبِرۡ فَإِنَّ ٱللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجۡرَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ۝٩٠ قَالُواْ تَٱللَّهِ لَقَدۡ ءَاثَرَكَ ٱللَّهُ عَلَيۡنَا وَإِن كُنَّا لَخَٰطِـِٔينَ ۝٩١ قَالَ لَا تَثۡرِيبَ عَلَيۡكُمُ ٱلۡيَوۡمَۖ يَغۡفِرُ ٱللَّهُ لَكُمۡۖ وَهُوَ أَرۡحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ﴾ يوسف (89-92).

يشاء السارد الإله أن يجعل من لفظ "يوسف" من حيث هي وحدة سيميائية نواه في المنظومة السيميائية، وشخصية محوريّة في المنطق السرديّ، فتكون قطبا لسانيا متجددا تجدد دائم بحسب الأحداث، والمواقف، والخطابات، إذ هي عندما وظفت في موضع الاستفهام فأوحت؛ ودلّت، وتحولت إلى آية من آيات الله، فيوسف الذي ألقي في غيابة الجبّ، وعدّ من الهالكين يكتشف الأخوة أنّه حي، فتنزل بفضل الله منزل الشخصيات الحسّية، والحقائق المدركة، ويجنح الخطاب القرآنيّ إلى استخدام أدوات التوكيد: "إن، اللام، الضمير"؛ ليزيل من ذهن الأخوة، والمتلقي أيّ تردد، أو إنكار بأنّ المشرف على الخزائن هو يوسف.

وقد طمأن يوسف إخوته؛ إذ لا تتريب عليهمن فالله يغفر لهم وهو أرحم الراحمين.غير أنّ يوسف كان يفكر في أبيه؛ ليزف له البشرى، ويكشف عنه الهم، والغمّ.

المبحث الثامن
التمفصل الثامن (الوحدات السيميائية الدالة على النهاية السعيدة)

يصل السارد الإله تبارك وتعالى بالقصة إلى نهايتها؛ إذ بعد أن هدأت الأنفس، والتقى الإخوة، وحلّت العقدة سارع يوسف إلى التفكير في أبيه العجوز الذي أرهقته نكابات الزمان، ومتاعب الأبناء الضالين، فأمرهم بأن يأخذوا قميصه، ويلقوه على وجه أبيه فقال: ﴿ٱذْهَبُوا۟ بِقَمِيصِى هَٰذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِى يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِى بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ﴾ يوسف (93).

وهنا تطفوا الوحدة السيميائية "قميص" من جديد، فتحتلّ موقعا حيويّا في السياق السرديّ؛ إذ تصير في هذا الخطاب القرآني المؤشر الذي يدخل الغبطة في نفس يعقوب، فالقميص الذي رمي إلى يعقوب وهو ملطخ بدم كذب، والقميص الذي قدّ من دبر، وأدخل يوسف إلى السجن هو القميص الذي يحمل ريح يوسف بعد فراق طويل، ﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّى لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ۖ لَوْلَآ أَن تُفَنِّدُونِ﴾ يوسف (94).وقد أعجب من حوله ممن سمعوا كلامه، فاتّهموه بالضلال، والهذي بحب يوسف: ﴿قَالُوا۟ تَٱللَّهِ إِنَّكَ لَفِى ضَلَٰلِكَ ٱلْقَدِيمِ﴾ يوسف (95). وهي صفة رمي بها يعقوب من قبل، كما روى السارد الإله تبارك وتعالى على ألسنة أبنائه، إذ قالوا: ﴿إِنَّ أَبَانَا لَفِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ﴾ يوسف (8).

وما كان يعقوب عليه السلام يهذي، وما كان في ضلال مبين؛ إذ هو يعلم من الله، كما يقول: ﴿وَأَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ يوسف: 86. وقد عجّل الإخوة

بشير يسبق القافلة، ويحمل البشرى الصارّة الوحدة السيميائية: "القميص" ليلقيه على وجه يعقوب، ويتأكّد من صدق كلام يوسف عليه السلام، وهو أن يرتد له البصر: ﴿فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلْبَشِيرُ أَلْقَىٰهُ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ فَٱرْتَدَّ بَصِيرًا ۖ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّىٓ أَعْلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٩٦﴾ قَالُوا۟ يَـٰٓأَبَانَا ٱسْتَغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَآ إِنَّا كُنَّا خَـٰطِـِٔينَ ﴿٩٧﴾ قَالَ سَوْفَ أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِّىٓ ۖ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ﴾ يوسف (96-98).

وهكذا، فالقميص الذي أدمى عيني يعقوب، وجعله حزينا كظيما من حيث هو وحدة سيميائية نواة في المنظومة السردية يتحوّل إلى أداة إعجازية، ولئن كانت يد عيسى عليه السلام تلمس المريض فيشفى بإذن الله، وعصا موسى تبلع الحيّات، وتشقّ البحار فإنّ قميص يوسف عليه السلام يرد الأعمى بصيرا بإذن الله. فاستجاب الإخوة أمام البرهان القاطع لدعوة يوسف، واتّجه قومهم جميعا إلى مصر: ﴿فَلَمَّا دَخَلُوا۟ عَلَىٰ يُوسُفَ ءَاوَىٰٓ إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ٱدْخُلُوا۟ مِصْرَ إِن شَآءَ ٱللَّهُ ءَامِنِينَ﴾ يوسف (99).

وجاءت اللحظة السعيدة، وتحقّقت رؤيا يوسف، وتأكّدت بشائر النبوّة كما يروي السارد سبحانه وتعالى، فتتجسّد بإحكام، ودقّة، ويصدق علم يعقوب، إذ أوتي العلم من الله، فقد أمر يوسف بأن لا يقصص رؤياه على إخوته، وانجلى الظلام، وأشرقت الشمس: ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى ٱلْعَرْشِ وَخَرُّوا۟ لَهُۥ سُجَّدًا ۖ وَقَالَ يَـٰٓأَبَتِ هَـٰذَا تَأْوِيلُ رُءْيَـٰىَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّى حَقًّا ۖ وَقَدْ أَحْسَنَ بِىٓ إِذْ أَخْرَجَنِى مِنَ ٱلسِّجْنِ وَجَآءَ بِكُم مِّنَ ٱلْبَدْوِ مِنۢ بَعْدِ أَن نَّزَغَ ٱلشَّيْطَـٰنُ بَيْنِى وَبَيْنَ إِخْوَتِىٓ ۚ إِنَّ رَبِّى لَطِيفٌ لِّمَا يَشَآءُ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ﴾ يوسف (100).

وتدلّ بشائر النبوّة على صدق تأويل الأحاديث، فتربط بداية القصة بآخرها بوساطة حلقات متكاملة، وتتحقّق الرؤيا وفق مفاعلة موضوعيّة الإطار فيها مرتبط بجدليّة

التبليغ؛ إذ تتحرّك بفاعل منجز يتحرّك بإرادة فاعل كلّي الله تبارك وتعالى، يجسّد الغياب والحضور في الآن ذاته، يعلم مرسله المبادئ، ويقحمه في الوسط الاجتماعي، فيندرج الفاعل ليؤدي وظيفة، ويقوم بتبليغ رسالته في ظروف متناقضة، حتّى إذا استنفد المنجز "الرسول" إمكانات الفعل، والاستجابة الإيجابية، تداركه الفاعل الكلّي برحمته ونصرته، إمّا بتنزيل العقوبات على خصومه، وإمّا بالكشف عن كيدهم، وادعاءاتهم الباطلة[41]، ويوسف الصدّيق عليه السلام تداركه السارد الإله تبارك وتعالى بإرادته، ورحمته، فأخرجه من غيابة الجبّ، والسجن، ونجّاه من كيد النساء، ومكّن له، فأتاه علما، وحكما، وجاء بأبويه من البدو، وهي نعم كثيرة من فاطر السموات والأرض، قال يوسف: ﴿رَبِّ قَدۡ ءَاتَيۡتَنِي مِنَ ٱلۡمُلۡكِ وَعَلَّمۡتَنِي مِن تَأۡوِيلِ ٱلۡأَحَادِيثِۚ فَاطِرَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ أَنتَ وَلِيِّۦ فِي ٱلدُّنۡيَا وَٱلۡأٓخِرَةِۖ تَوَفَّنِي مُسۡلِمٗا وَأَلۡحِقۡنِي بِٱلصَّٰلِحِينَ﴾ يوسف (101).

استنتاجات:

1- مصدرية السرد في الخطاب القرآني تحيل إلى الله تبارك وتعالى، وترمي إلى تحقيق المعانقة للإسلام، وتكشف عن عقيدة التوحيد عند المتلقي.
أمّا مصدرية السرد في الخطاب السردي الأدبي فتحيل إلى نوازع الذات البشرية، ولواعجها من خلال لوحات الإبداع.
2- جاءت التمفصلات النصيّة متماشية ومنسجمة مع عبقرية القصّة القرآنية وتقنياتها، وتطوّر أحداثها، ونظامها السردي.
3- المنظومة السردية في قصّة يوسف عليه السلام مفاعلة موضوعية الإطار فيها مرتبط بجدلية التبليغ والدعوة للمنهج الربّاني القويم.

4- الحبكة السردية والشخصيات، والأبعاد الزمانية والمكانية جاءت كاشفة عن الخاصة الإعجازية للنصّ القرآني واللغة، الرائعة المتميّزة.

5- ارتباط العلامة من حيث هي وحدة سيميائية بصورة حسيّة في تنمية الحدث السردي، وفي ربط المتلقي بأهداف الرسالة السماوية، إذ تميّزت في القصّة على الجملة، بحسب موقعها الحيوي بالإبلاغ، والإفصاح، والإيحاء.

6- شُحِّنتْ الوحدة السيميائية "ذئبٌ بدلالات حافّة كالخبث، والمكر، والكيد، والخيانة، ونقض العهد، وهي محرّكان البنية العميقة التي كانت تدفع إخوة يوسف عليه السلام للكيد به، ورميه في الجُبّ.

7- لفظة قميص من حيث هي وحدة وسيميائية قد شكّت حضورا لافتا للانتباه في القصّة كلّها، فكانت حجّة على إخوة يوسف، إذ كشفت ليعقوب بعلم من الله كذبهم، وكانت حجّة ليوسف، فنجّته من اتّهام امرأة العزيز، وكانت حجّة على المرأة، ففضحتها أمام زوجها؛ بل إنّ القميص بما حمله من أسرار دفينة في النصّ القرآني احتلّ موقعا حيويا في المنظومة السردية، فغدا مؤشرا من مؤشرات الغبطة، والبشرى السارّة التي دخلت إلى نفس يعقوب، وهكذا استحال القميص بالنظر إلى أبعاده السيميائي، والبيانية، والإيحائية، نواة مركزية في قصّة يوسف عليه السلام فقد رمي إلى يعقوب، وهو ملطّخ بدم الكذب، وهو الذي أدخل يوسف عليه السلام إلى السجن، وهو الذي حمل ريح يوسف عليه السلام، وألقي على وجه يعقوب، نارتدّ بصيرا، وبفضل الله صار القميص في النصّ القرآني، وبالنظر إلى دوره السيميائي في المنظومة السردية أداة إعجازية جعلت يعقوب عليه السلام بصيرا.

8- اللغة السيميائية هي نظام من أنظمة اللسان العربي المبين، ووجه من أوجهه البيانية الرائعة، كان للمنهج السيميائي والدرس اللساني الدور البارز في الكشف عن أسرارها الدفينة، ودلالاتها الحافّة.

الهوامش

(1) انظر: Miek Bal: Narratologie, Paris, 1977, p: 13.

(2) التكامل بين اللسانيات والسيميائيات، وأغلب المفاهيم اللسانية قد نقلت الأبحاث السيميائية، انظر:
J. Courte, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Paris, 1976, p: 37.

(3) رولان بارث من المدافعين عن اللسانيات، إذ يرى السيميائيات فرعا من اللسانيات، انظر كتابه:
R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des recits ,paris: 1966, p 3.

(4) Miek Bal, narratologie, p: 1.

(5) المرجع نفسه، ص4.

(6) المرجع نفسه، ص5.

(7) J. Courte, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, p: 9.

(8) راجع هذه النظرية ومرجعياتها: A. Martinet، élement de linguistique générale; p: 39 -40.

(9) الخطاب مصطلح يقابله في الفرنسية: "discours"، يعرف في النقد الحديثة كالكتلة الصوتية النطقية، أو فعل النطق، انظر: مقالنا، الخطاب الأدبي وثورته اللغوية، مجلّة اللغة والأدب، الجزائر، العدد: 8، ص 72.

(10) انظر الجهد الرائع: د. تمام حسان، البيان في روائع القرآن (دراسة لغوية أسلوبية للنص القرآني)، ص 551، الدراسة مهمة، ونحن قد اعتمدناه في التفسير والتنظير، وفي كلّ موقف كنا نحتاج إليه في تأكيد مسألة، أو وصف موقف، أو تعليل فكرة من الأفكار.

(11) انظر: د. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني (مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي)، ص 195.

(12) انظر د. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 551، 552.

(13) المرجع نفسه، ص 551.

(14) انظر: د. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص 196.

(15) انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 1، ص 85.

(16) د. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص 195.

(17) انظر التفاصيل حول هذه النظرية جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة عمر الولي، ص 27.

(18) فيما يتّصل بالجانب التاريخي وتفاصيله، اعتمدنا جهود تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 552، 553

(19) المرجع نفسه، ص 553.

(20) المرجع نفسه، ص 553 - 554.

(21) انظر الجوانب الأسلوبية ودورها في ربط المتلقي بأهداف الرسالة: د عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 155.

(22) د. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص 196.

(23) انظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 558.

(24) هذه الصياغة هي ترجمة للمصطلح الفرنسي 'paires minimale'، وهو مفهوم لساني يقوم على الاختلاف بين عناصر الثنائية سواء فيما يتصل بالوحدات الصوتية المميّزة، أم الدلالة، انظر رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص62.

(25) انظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 562.

(26) د. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص 206.

(27) مسالة التمفصلات هي من المصطلحات اللسانية التي روّج لها اللساني الفرنسي أندري ما لانتيي، وقد حاولنا تطبيقها على الخطاب الشعري الحديث، فأفضت إلى نتائج مهمّة، انظر: رابح بوحوش، شعرية القصيدة العربية، دراسة في الذبيح الصاعد لمفدي زكرياء، جامعة الكويت، 2001.

(28) الوحدة السيميائية أو الوحدة اللسانية هو ما يصطلح عليه بالفرنسية 'unité linguistique'، 'unité sémiotique'، انظر تحديدها، رابح بوحوش، البدائل اللسانية في الأبحاث السيميائية الحديثة ضمن السيميائية والنص الأدبي، ص 62/ منشورات جامعة عنابة، 1995.

(29) انظر خصائص البنية السردية وجوانبها الإعجازية في القرآن الكريم، طول محمد، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

(30) صارت الأعمال الرائعة، الآثار الخالدة بفاعلية التلقّي، ونتج عن ذلك أن احتلّ القارئ المتلقي موقعا محترما، فصيغت حوله نظريات؛ لأنّ النص الإبداعي يجعله يخلد، ويتطوّر، ويزدهر في كلّ سياق ومناسبة، انظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عزّالدين إسماعيل، القاهرة 2000.

(31) قدّم د. عبد المالك توضيحات مهمة لشبكة العلاقات السرديّة وتفاعلاتها من حيث يرى بأنّ هناك أطراف أساسة لا يمكن فصل بعضها عن البعض الآخر كالمؤلف السارد، والقارئ، والشخصيات، والحيّز الزماني والمكاني، والثقافة، والأطلاق ... وغيره، انظر كتابه، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ص237-238.

(32) الدلالة الحافة هي ترجمة المصطلح الفرنسي 'connotation'، انظر جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: العيد البكوش، ص139.

(33) انظر تحديدات هذين المفهومين: 'البنية السطحية والبنية العميقة' والتمثيل لهما بالشعر العربي القديم .د.رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 153 وما بعدها.

(34) انظر تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص564.

(35) مصطلح الدلاليات هي الترجمة لعبارة 'sémantics' في الأنجليزية و'sémantique' في الفرنسية للدخول إليها، والتوسع في نظرياتها انظر بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، وأحمد مختار عمر، القاهرة، 1993.

(36) مصطلحا الدلالة المركزية والدلالة الهامشية من ترويج د. إبراهيم إنيس، انظر كتابه: دلالة الألفاظ ، ص 106.

(37) الارتـداد هـو المقابـل للمـصطلح الانجليـزي "flash-back" المنـصرف إلى تقنيات التركيب السيميائي، ويعني عند البعض الاسترجاع، ومعناه الرجوع إلى الوراء- انظر توضيحات أكثر في العمل الروائي. د عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 220، وص 318.

(38) انظر:د. تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 570.

(39) المرجع نفسه، ص571.

(40) المرجع نفسه، ص 572 - 573.

(41) انظر، سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، ص 195.



الاستنتاجات الخاصة

تمثل الجهد الذي خصص لتناول الخطاب في محاولة ايبستيمولوجية لمعرفة الخطاب، وهويته، وطبيعته، وتشكله من خلال الاستعانة بأبحاث معرفية حديثة كاللسانيات، والأسلوبيات، والشعريات، والسيميائيات والصناعة الأدبية، وأفضى إلى النتائج التالية:

1- أكد البحث اللساني أن ((الكلام)) هو جسم يولد خارج النظام، ويعمل ضد المنظومة القانونية؛ لأنه يتميز بطابعه الفوضوي، والتحرري، وهو الفضاء الذي تنشأ فيه الصياغة اللغوية التي تسمى ((اللغة الجديدة))، وهذه اللغة قد تكون ((رسالة))، أو ((بنية))، أو ((أسلوبا))، أو ((خطابا)) هي مفاهيم متعددة لعملة واحدة هو ((الكلام)).

2- أكد البحث الأسلوبي أن ((السمات البارزة))، و((الجزء))، و((وقائع التعبير))، و((القول))، و((الصياغة))، و((المتغيرات اللسانية)) هو ما يعبر عنه في بعض التيارات بـ ((الخطاب)).

3- وضح الأنموذج السيميائي التواصلي مكونات الخطاب، وعلاقته بالأشكال الأخرى على النحو التالي:

أ- حقل الخطاب: العلاقة بين النص والموضوع .

ب- نوع الخطاب: العلاقة بين المتكلم ، والمتلقي .

ج- فحوى الخطاب: العلاقة بين المخاطب والمتلقي في بعض مقامات التفاعل الاجتماعي.

4- كشف البحث النقدي عن النقاط الآتية:

أ- هوية الخطاب، ووظيفته: هو ذات حركة، زمن، يصوغ، يقول، يتمرد، يكسر الحواجز.

ب- يتشكل الخطاب انطلاقا من مرجعية محددة، فالشعر يولد الخطاب الشعري، والسرد يولد الخطاب السردي، ويتحقق هذا كله بحسب وظيفة الخطاب المتميزة، وحفرياته، وعناده، ومن أبرز سماته التحويل من غير الشعري إلى الشعري، وهي خصائص إسقاط مبدإ محور الإدراج على محور التعاقب، والانتهاك، والصراع ضد اعتباطية النظام الدلالي.

أما القسم التطبيقي فقد حصلت فيه بعض النتائج التالية:

1- أكد المنهج الأسلوبية جدواه في التطبيق؛ إذ استطاع خرق حدود الخطاب، والدخول إلى دنيا النص، فكشف عن سر اللحمة بين الدوال والمدلولات، وعدها وجها من أوجه الفن، والجمال، والصياغة البلاغية، وتجلت شعريتها في تعانق الأصوات، والدلالات، والتراكيب ومحتواياتها، فكانت كالصورة الفاتنة التي أحكم الرسام الماهر دقائقها.

2- أبرز المنهج السيميائي في تناول الخطاب الديني أهميته، وأكد جدواه من خلال دقته في تفجير تمفصلات النص القرآني، والوقوف على الوحدات السيميائية في كل تمفصل، ووصف خصائص سيمياء السرد، وأسرار لغته الإعجازية، فأجلى الخفي وفجر العيون المائية، ومن حيث كان هذا الماء والرونق كانت سيميائية الخطاب، وروائع أسراره الدفينة مدينة له بقسط وافر.

3- أهمية المنهج التناصي في الوقوف على خبايا النصوص المتداخلة، وقدرته على وصف شعرية الرسالة الأدبيـة من خلال تعالي النصوص بالنظر إلى فكرة وقوع الحافر على الحافر ((ظاهرة التناص)).

4- أهمية اللسانيات الوظفية، ومفهومي التمفصل الأول، والتمفصل الثاني، ونظرية الوظائف اللغوية الست في تحليل النص الشعري، ووصف أنظمته الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية، والشعرية.

أما بعض الاستنتاجات العامة فقد تجلت في هذه الأفكار.

أولا- كشفت الدراسة عن تبلور اتجاه عربي ناضج تمثل الأسلوبيات، ومرجعيتها يحاول تأسيس مبادئ الأسلوبيات العربية في جانبيها: النظري، والتطبيقي، وذلك بالانطلاق من علوم البلاغة العربية.

ثانيا- تدعو الدراسة إلى استخدام مصطلح: ((الأسلوبيات)) المقابل للمصطلح الأنجليزي ((stylistics))، لدقته في النقل، ولمسايرته الذوق العربي الذي يستأنس إلى صياغات الجمع التي وزنها ((فعليات)) كالرياضيات، واللسانيات، والصوتيات ... وغيرها.

ثالثا- توجه الفكر العربي إلى اللسانيات من دون تعصب لها، والالتفات إلى التراث العربي من دون مبالغة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا– المراجع العربية:

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط 6، مصر، 1981.

2- أحمد درويش، الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، مصر، 1985.

3- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، ط 6، القاهرة 1986.

4- أمين الخولي، فن القول، القاهرة، 1947.

5- آن إينو، مراهنات الدلالة اللغوية، ترجمة، أوديت بتيت، دمشق، 1980.

6- أستين وارين، ورنيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي 1972.

7- البحتري، الديوان، تحقيق حسين كامل الصيرفي، ط 2، مصر (د . ت).

8- بلند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة علم اللغة النصي) ترجمة محمد جاد الرب، الرياض 1987.

9- بيير جيرو، الأسلوب، والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، لبنان (د . ت).

- بيير جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، القاهرة، 1993.

10- تزفيطان تودوروف الشعرية، ترجمة المتجوت ورجاء بن سلامة، المغرب (د .ت).

- تزفيطان تودوروف ... وغيره، في أصول الخطاب النقدي الحديث، ترجمة أحمد المديني، ط 2، الدار البيضاء 1989.

- تزفيطان تودوروف، نقد النقد، ترجمة، ساسي سيويدام، بيروت 1986.

11- تمام حسان الأصول (دراسة إبستيمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، المغرب، 1981.

12- الجاحظ البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط 4، مصر، (د .ت).

13- جان كنتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة، صالح القرمادي، تونس، 1966.

14- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة شكري المتجوت، الدار البيضاء 1987.

15- جورج مونين، مفاتيح الألسنية، ترجمة، الطيب البكوش، تونس، 1981.

16- جوليا كريتيفا، علم النص ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء 1991.

17- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصري، الجزائر 1973.

- رابح بوحوش، شعرية القصيدة العربية (دراسة في الذبيح الصاعد لمفدي زكريا)، جامعة الكويت 2001.

18- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة، عز الدين إسماعيل القاهرة 2000.

19- رولان بارث، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، بيروت 1988.

- رولان بارث لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا، والحسين سبحان، الدار البيضاء 1990.

- رولان بارث الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة، محمد برادة الرباط 1985.

20- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي ... وغيره، المغرب 1988.

21- سعد أبو الرضا،في البنية والدلالة (رؤية لنظام العلامات في البلاغة العربية) مصر، (د .ت).

22- سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية) ط 3،عالم الكتب 1992.

23- سعيدة خالد، حركية الإبداع، دارالعودة بيروت 1979.

24- عبد السلام المسري والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 1983.

- عبد السلام المسري، الأسلوبية و الأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، تونس 1977.

25- سليمان عشراتي، الخطاب القرشي (مقاربة توصيفية لجاملية السرد الإعجازي)، الجزائر، 1998.

1989.
26- سمويل ليفن، البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة، الولي محمد، دار الحوار 1989.

27- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط 2، مصر، 1983.

28- صلاح فضل، البنائية في نقد الأدب، ط 3، بيروت 1985.

29- طول محمد، البنية السردية في القصص القرآني، الجزائر 1991.

30- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دمشق 1980.

31- عصام كمال السيوفي، الإنفعالية والبلاغية في البيان العربي، بيروت 1986.

32- فاطمة محجوب، دراسات في علم اللغة، ط 2 القاهرة، 1976.

33- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوربا، بيروت 1985.

34- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإيجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، بيروت، 1978.

35- ابن القيم الجوزية، أخبار النساء، بيروت 1979.

36- كمال أبو ديت، الرؤى المقنعة (لحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، مصر، 1986.

- كمال أبو ديت، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

- كمال أبو ديت، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث 1987.

37- كمال بشير، علم اللغة العام، قسم الأصوات، ط 7، مصر 1980.

38- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، السعودية 1985.

39- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، الكويت، 1998.

- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري الحديث، ط 2، ندار الحداثة، بيروت 1986.

- عبد المالك مرتاض ،النص الأدبي، من أين و إلى أين،الجزائر 1983.

40- أمرؤ القيس الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 3، مصر 1969.

41- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، القاهرة 1990.

42- محمد خطاب، لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، الدار البيضاء 1991.

43- محمد شكري عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي) مطبعة براس أنترناشيونال، القاهرة 1988.

44- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية (ألفلاسفة والمفكرون العرب) الدار البيضاء 1992.

45- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

46 ـ محمد مفتاح:

- تحليل الخطاب الشعري، ط 2: المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986م.

- دينامية النص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986م.

47 ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشعريات، تونس، 1981.

48 ـ محمود فهمي حجازي، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، مصر، 1970.

49- مخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري، وأمين العيد، المغرب 1986.

50- ميشوتيك، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، سورية 1982.

51- ميلود عثماني، شعرية كودوروف، المغرب 1990.

52- هنري بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة، محمد العربي، الدار البيضاء، 1989.

53- عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الإنتروبولوجيا وموقف سارتر منها، المعارف 1980.

54- يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكريا، الجزائر 1978.

55- ابن يعيش، شرح المفصل، مكتبة المتنبي، مصر، (د ن ت).

56- يمنى العيد، في القول الشعري، الدار البيضاء، 1987.

57- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج 1، تحقيق محمد محي الدين، متن الروضة 1944م، و ج 2، تحقيق أحمد صقر، ط 4، دار المعارف، مصر (د.ت).

58- أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية 1981م.

60- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، نهضة مصر، (د.ت).

61 الديوان، البحتري، تحقيق الصيرفي، ط 2، دار المعارف، مصر (د.ت).

62- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، الدار البيضاء، 1986م.

63- حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية.

64- ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ط 2، دار الخليل، بيروت، 1981.

65- طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987م.

66- القاضي عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار العلم، بيروت (د.ت).

67- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، لبنان، 1985م.

68- المرزباني، الموشح، تحقيق محمد الباجي، دار نهضة مصر، 1965م.

69- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبدالله علي الكبير..، دار المعارف، مصر (د.ت).

70- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم المعاني)، بيروت 1979م.

71- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي (...)، دار توبقال، المغرب 1986م.

72- جعفر دك الباب، الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، دمشق 1980م.

73- خليل أحمد عمايرة، في التحليل اللغوي (منهج وصفي تحليلي)، الأردن 1987م.

74- ديبوا وآخرون، معجم اللسانيات، باريس 1973م.

75- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي (...)، دار توبقال، المغرب 1988م.

76- السكاكي، مفتاح العلوم، مطبعة الحلبي، مصر 1973م.

77- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مطبعة حجازي، القاهرة 1368هـ .

78- عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، د.ت.

79- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس 1977م.

80- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، بيروت 1974م.

81- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، القاهرة 1973م.

82- علي الجارم (...)، البلاغة الواضحة (البيان، والمعاني، والبديع) ط 17، دار المعارف بمصر 1964م.

83- فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، باريس 1980م.

84- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، بيروت 1990م.

85- محمود أحمد نحلة، لغة القرآن في جزء عم، بيروت 1981م.

86- مفدي زكريا، اللهب المقدس، الجزائر 1983م.

87- مصطفى السعدني، الملفوظ الشعري (جدلية بين الدال والمدلول) منشأة المعارف بالاسكندرية، 1989م.

ثانيا- المراجع الأجنبية:

1- Andre, martinet, elements de linguistique generale, paris 1966.

2- Antaine, linguistique, historique et linguistique generale, paris 1972.

3- Algirad julien greimas … dictionnaire raisonné de la théorie du langage, classique Hachette, paris, 1979.

4- Barthes, introduction, à l analise structurale des récis, paris 1966.

5- Charles bally, traité de stylistique française 1905.

6- Courtes, introduction à la sémiotique narrative, paris 1976.

7- Ferdinand de saussure, cours de linguistique générale 1980.

8- Frédric, pour la poétique, paris 1970.

9- Froncois rassiers, systimatique des isotopies in essai de sémiotique, paris 1972.

10- Jackobson, essais de linguistique générale, paris 1969.

10- Gaston, essay d'une phélosophie du style, paris 1968.

11- Géorges mounin, dictionnaire de linguistique, paris 1974.

12- Jean cohen, structure du langage poétique, paris 1966.

13- Jean dubois, et autres, dictionnaire de linguistique, paris 1973.

14- Jules, précis de stylistique française, paris 1970.

15- Mekbal, narratologie, paris 1977.

16- Méchonic, pour la poétique paris 1970.

17- Michaél réfatteur, essaisde stylistique structurale, paris 1971.

18- Pierre guiraud, la stylistique (que sais-je), paris 1970.

ثالثا- المجلات:

1- مجلة دراسات سيميائية لسانية العدد 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1988.

2- مجلة اللغة والأدب، العدد 12، جامعة الجزائر، ديسمبر 1997.

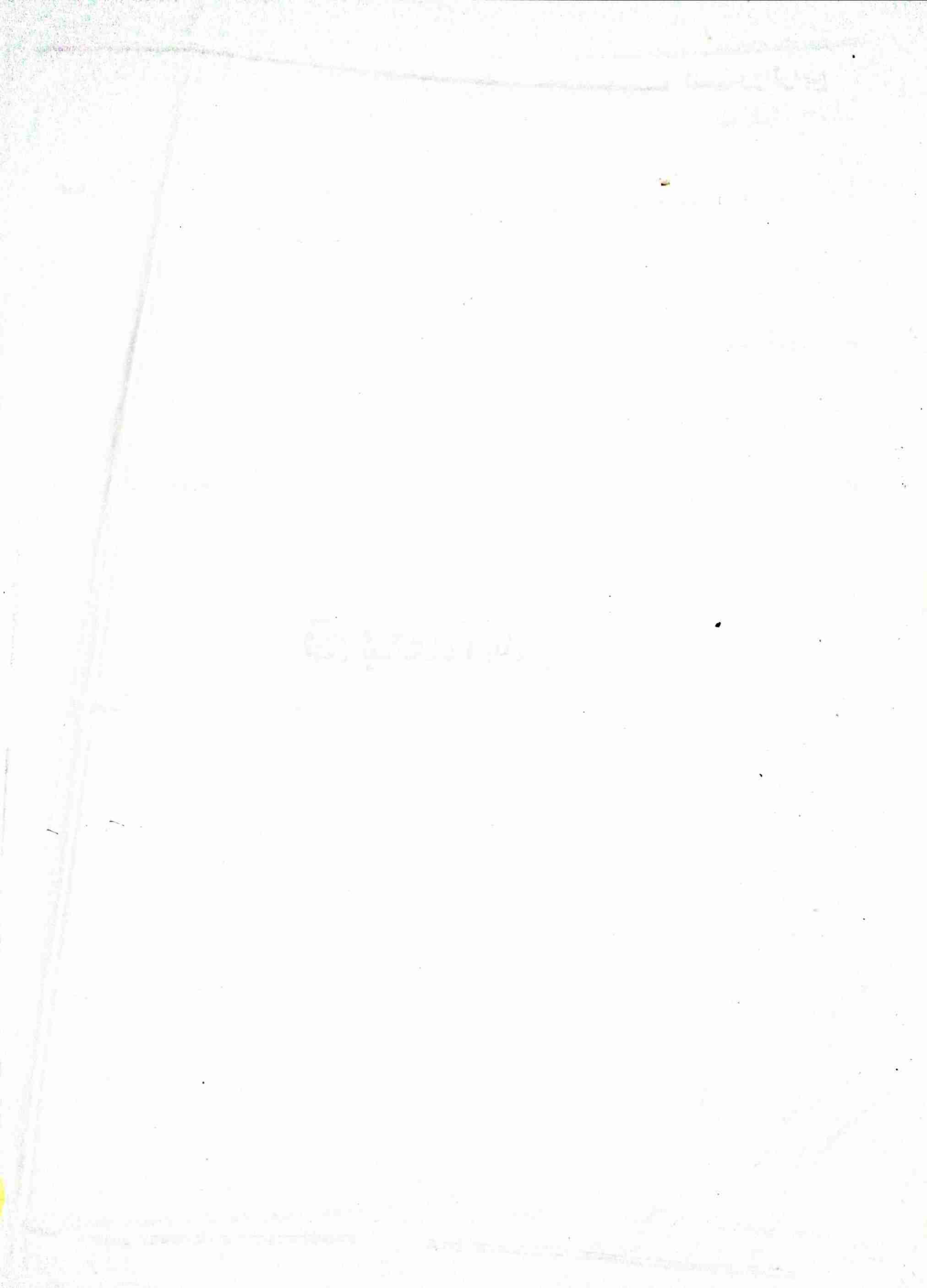
3- اللسانيات واللغة العربية، تصدرها جامعة تونس، 1981.

4- مجلة البلاغة المقارنة (ألف)، العدد الرابع، ربيع 1984م، الجامعة الأمريكية، القاهرة.

5- مجلة تجليات الحداثة، العدد الرابع، جامعة وهران، الجزائر، 1976م.

6- مجلة علامات في النقد الأدبي، المجلد الأول، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية 1991م.

تم بحمد الله



تطلب منشوراتنا من:

- الأردن: اربد- عالم الكتب الحديث- ش.الجامعة - بجانب البنك الإسلامي - هاتف: ٩٦٢٢٧٢٧٢٢٧٢ + فاكس: ٩٦٢٢٧٢٦٩٩٠٩+
ص.ب ٣٤٦٩ الرمز البريدي ٢١١١٠ .
- عمان: جدارا للكتاب العالمي - هاتف: ٠٧٩٦٥٣٥٣٩٩
- الإمارات - الشارقة: مكتبة الجامعة هاتف: ٩٧١٦٥٧٢٦٠٠١+ ص.ب ٥٤٥٠
- لبنان - بيروت: دار الكتب العلمية - تلفاكس: ٩٦١٥٨٠٤٨١٠+ ص.ب (١١ - ٩٤٢٤).
- مصر القاهرة: مكتبة مدبولي ٦ ميدان طلعت حرب - هاتف ٥٧٥٦٤٢١ - فاكس: ٥٧٥٢٨٥٤.
القاهرة: الدار المصرية اللبنانية - ١٦ عبد الخالق ثروت هاتف: ٣٩١٠٢٥٠ فاكس: ٣٩٠٩٦١٨ ص.ب ٢٠٢٢ برقياً دار شادو.
القاهرة: دار الوفاء ٢ درب الأتراك - الأزهر هاتف: ٤٥٠٢٨١٣ تلفاكس: ٤٥٠٢٨١٢.
القاهرة: دار الكتاب الحديث ٩٤ شارع عباس العقاد مدينة نصر هاتف: ٢٧٥٢٩٩٠ فاكس: ٢٧٥٢٩٩٢.
القاهرة: دار العلوم للنشر والتوزيع هاتف: ٢٠٠٥٧٦١٤٠+ تلفاكس: ٢٠٢٥٧٩٩٩٠٧+.
- السعودية: الرياض: العبيكان - تقاطع طريق الملك فهد مع العروبة هاتف: ٤١٦٠٠١٨/٤٦٥٤٤٢٤ وجميع فروعها في المملكة.
جدة كنوز المعرفة - الشرقية شارع الستين - عمارة أبا الخيل هاتف: ٦٥١٠٤٢١-٦٥١٤٢٢٢ فاكس: ٦٥١٦٥٩٣ ص.ب ٣٠٧٤٦ جدة ٢١٤٨٧.
مكة المكرمة: مكتبة إحياء التراث الإسلامي - الزاهر هاتف: ٥٤٤٥٩٨٤ فاكس: ٥٤٣٦٦٢٠.
- العراق: بغداد - مكتبة الذاكرة - الأعظمية - مجاور السفارة الهندية هاتف: ٤٢٥٧٦٢٨ تلفاكس: ٤٢٥٩٩٨٧ - الثريا: ٨٨٢١٦٢١٢٤١٧١٤+ .
- فلسطين- رام الله: دار الشروق - شارع مستشفى رام الله هاتف: ٩٧٠٢٢٩٧٥٦٣٢+ فاكس: ٩٧٠٢٢٩٧٥٦٣٣+.
غزة: مكتبة اليازجي تلفاكس: ٢٨٦٧٠٩٩/٢٨٣٥٦٦٩ - ٨ - ٩٧٠+.
- ليبيا: دار الرواد - ذات العماد - برج(٤) هاتف: ٢١٨٢١٣٣٥٠٣٣٢+.
- الكويت: دار العروبة للنشر والتوزيع - النقرة - شارع قتيبة - مقابل مجمع النقرة الشمالي هاتف: ٢٦٦٤٦٢٦ فاكس: ٢٦١٠٨٤٢.
مكتبة ذات السلاسل هاتف: ٩٦٥٢٤٦٦٢٥٥+.
- المغرب: الرباط - مكتبة الأمان - زنقة المأمونية - مقابل وزارة العدل هاتف: ٠٣٧٧٢٣٢٧٦ فاكس: ٠٣٧٢٠٠٠٥٥.
الدار البيضاء: دار الثقافة - ٣٢ - ٣٤، شارع فيكتور هيكو - ص.ب: ٤٠٣٨ - هاتف: ٠٢٢٣٠٢٣٧٥ - ٠٢٢٣٠٧٦٤٤ - فاكس: ٠٢٢٠٠٠٦٥١١ - ٠٢٢٤٤٣٠٤٨.
- تونس: مركز الموسوعات والكتاب - نهج أحمد البليلي هاتف: ٧١٣٣٥٨٢٩ فاكس: ٧١٣٤٢١٢٤.
- الجزائر: أمين للتسويق الدولي للكتاب العلمي والجامعي - تلفاكس: ٢١٣٢١٧٧٣٣٥٥+ ص.ب ٥٧ حسين داي (١٦٠٤٠) الجزائر.
الدار الجزائرية المصرية للكتاب تلفاكس: ٢١٣٢١٥٤١١٣٥+.
دار الكتاب للبحث العلمي هاتف: ٠٢٧٢٩٩٤٢٥٧ الجزائر.
دار بهاء الدين للنشر والتوزيع - جامعة متوري قسطنطينه - عمارة الآداب رقم ١٨ - هاتف وفاكس: ٠٠٢١٣٣١٩٠٤١٤١.
دار الوليد للتوثيق - فيلا رقم ٥ حي اللوز بن عمران بو مرداس - تلفاكس: ٢١٣٢٤٨٣٠٣١٠+.
دار النهضة الجزائرية - تجزئة ن٢ - قطعة رقم ٩٣ - أدارية الجزائر - هاتف: ٢١٣٥٣٥٠٨+.
- السودان: الخرطوم - الأستاذ الدكتور عباس محجوب - هاتف: ٢٤٩١٢٢٤٦٨٢٠٨+ - ٢٤٩٩١٢٥٨١٦٦٠+.

جدارا

جدارا للكتاب العالمي
للنشر والتوزيع
عمان - العبدلي - مقابل جوهرة القدس
خلوي: ٠٧٩/ ٥٢٦٤٣٦٢



للنشر والتوزيع
اربد - شارع الجامعة - بجانب البنك الاسلامي
تلفون: ٠٠٩٦٢ ٢٧٢٧٢٢٧٢ - خلوي: ٠٧٩/ ٥٢٦٤٣٦٢
فاكس: ٠٠٩٦٢ ٢٧٢٦٩٩٠٩ - صندوق البريد: (٣٤٦٩)
الرمزي البريدي: (٢١١١٠)
البريد الالكتروني:
almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com